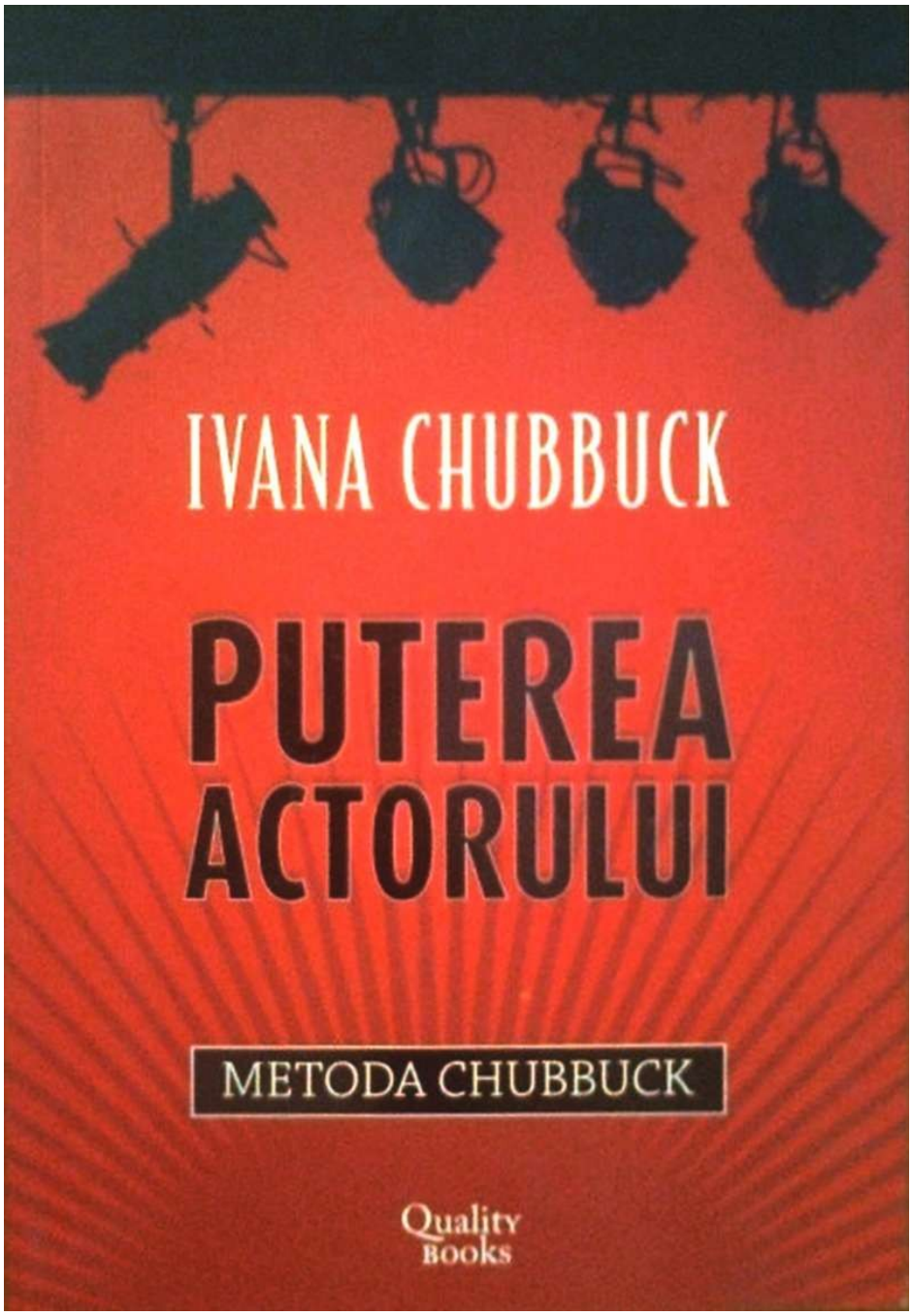

Nota corectura – doc v.1.0

Pentru finalizare, verificaţi si formatarea BOLD ITALIC.

IVANA CHUBBUCK
PUTEREA ACTORULUI

METODA CHUBBUCK

Traducere din limba engleză
IRINA MARGARETA NISTOR

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

CHUBBUCK, IVANA
Puterea actorului / Ivana Chubbuck;
Trad, din lb. Engl.: Irina Margareta Nistor.
— Bucureşti: Quality Books, 2007
ISBN 978 – 973 – 88411 – 0 – 9
I. Nistor, Irina Margareta (trad.)

IVANA CHUBBUCK
THE POWER OF THE ACTOR
2004 by Ivana Chubbuck
Quality Books, 2007

Coperta: Nicolae Vasilescu

Coperta IV:

Ivana Chubbuck este unul dintre cei mai căutaţi profesori de actorie. A pregătit mii de studenţi vreme de peste 20 de ani. A fondat Ivana Chubbuck Studios la Hollywood, loc de studiu preferat de către actori, scenarişti şi regizori. Mass-media a numit-o una dintre cele mai importante voci în privinţa artei actorului.

Ivana locuieşte la Los Angeles cu soţul său, regizorul de film Lindon Chubbuck.

Pe lângă foarte eficienta metodă a celor 12 paşi prin care puteţi deveni şi trăi personajul, Puterea actorului:

— Preia texte clasice şi contemporane din scenarii de film TV sau piese de teatru, pe care le explică foarte exact după metoda de analiză de text marca Ivana;

— Conţine fascinante poveşti din culise ale felului în care nenumărate celebrităţi ştiu să-şi pună în valoare talentul, oferind un întreg arsenal de secrete pasionante pentru actori, „scenarişti, regizori şi fani deopotrivă;

— Oferă capitole referitoare la instrumentele şi exerciţiile actoriceşti, cum ar fi să te simţi fizic beat sau drogat; să-ţi creezi un sentiment de teamă; să gândeşti asemeni unui criminal; să creezi atracţie sexuală.

Introducere

Actoria este o artă complexă şi greu de definit. Şi totuşi aproape oricine poate distinge între o interpretare bună şi una proastă – sau între una bună şi una strălucită. De ce un actor poate fi excelent într-o piesă şi un altul plicticos în acelaşi rol, când are, practic, de spus aceleaşi replici? Dacă n-ar exista decât textul, frumuseţea limbajului sau meşteşugită îmbinare a frazelor, n-ar trebui decât să citim şi ar fi de ajuns. Dar cuvintele nu sunt doar citite sec din pagină. Ele sunt interpretate şi însufleţite de către actori.

Fiecare actor ştie că descoperirea şi înţelegerea suferinţei personale este o parte inerentă a procesului de interpretare. Acest lucru este valabil încă de la Stanislavski. Diferenţa dintre Metoda Chubbuck şi metodele mai vechi este că cu îi învăţ pe actori cum să-şi folosească emoţiile nu doar ca rezultat final, ci ca pe o modalitate de a-şi împlini şi a-şi întări scopul. Metoda mea îi învaţă pe actori cum să câştige întotdeauna.

Dacă analizaţi cu atenţie orice dramă sau comedie – de fapt, orice gen literar – veţi descoperi că dorinţa de a avea sorţi de izbândă este un element constant în fiecare. În toate poveştile un personaj doreşte sau are nevoie de ceva (acesta fiind scopul său) – iubire, putere, recunoaştere, glorie –, iar povestea propriu-zisă descrie felul în care personajele încearcă să-şi împlinească această dorinţă sau trebuinţă. Dacă putem defini în multe feluri *ce* şi *cum* încearcă personajele să-şi ducă la împlinire scopurile, această luptă a lor îmbrăcând diverse forme, veţi observa că, dacă vom încerca să descriem mai amănunţit aceste scopuri, de fapt, lupta şi situaţiile conflictuale ale fiecărui personaj au de a face doar cu dorinţa acestora de a-şi atinge scopul propus.

Eu îi învăţ pe actori cum să reuşească şi cum să fie nişte învingători, pentru că asta fac oamenii şi în viaţa reală. Ei urmăresc să obţină ceea ce-şi doresc. Persoanele interesante şi

dinamice îşi urmăresc scopurile în moduri interesante şi dinamice, creând emoţii puternice şi de o mare intensitate în încercarea lor de a-şi atinge aceste teluri. Ei fac aceasta în mod inconştient, în vreme ce actorul trebuie să se analizeze şi să se înţeleagă pe sine temeinic şi, totodată, să aibă instrumentele necesare pentru a analiza textul astfel încât să creeze un comportament interesant şi dinamic, care să-i dea privitorului impresia că este unul firesc, natural, nu unul creat în mod conştient. Metoda Chubbuck stimulează acest comportament, permiţând realizarea acestui impuls natural şi atât de uman.

Metoda Chubbuck s-a născut din încercarea mea de a înţelege şi de a-mi depăşi traumele personale – mai ales atunci când ele s-au răsfrânt asupra interpretării şi vieţii mele. Iniţial nici n-am ştiut cât de eficient şi de profund va deveni acest concept.

Am crescut alături de un tată distant, disfuncţional şi obsedat de muncă şi de o mamă abuzivă fizic şi emoţional. De aceea m-am considerat adesea abandonată şi am început să cred că nu meritam să fiu iubită. În esenţă, m-am subapreciat. Ca adult şi ca actriţă mi-am preluat toate dramele copilăriei şi adolescenţei şi m-am complăcut în ele. Căutam înţelegere cu orice preţ, sperând că astfel voi scăpa de suferinţele din trecut. Ca orice actor în devenire, mă aflam într-un permanent contact cu suferinţa mea emoţională.

Dar am început să mă întreb: „Cu ce scop simt eu toate astea? În ce fel, sentimentele şi emoţiile din trecutul meu mi-ar putea modela performanţele de actor? Cum m-ar putea forma ca persoană? Cum aş putea concentra aceste emoţii fragmentare, împrăştiate şi uneori divergente, astfel încât să fie de folos personajului dintr-un text?”

Ca actriţă am văzut foarte mulţi actori care se hrăneau din aceste emoţii dureroase şi profunde, dar rezultatele lor păreau destul de superficiale, lăsând mult de dorit. Am înţeles că dacă ai sentimente profunde nu înseamnă neapărat că eşti o persoană

profundă. Am observat că înăbuşirea suferinţelor – în viaţă sau pe scenă – produce un efect aproape contrar. Dai impresia că te implici prea tare, că-ţi plângi de milă şi că eşti plin de slăbiciuni. Iar acestea sunt trăsăturile de bază ale victimei. Aşadar, nu constituie nicidecum alegerea ideală pe care ar putea s-o facă un actor.

Am început să cercetez felul în care aş putea să-mi folosesc moştenirea emoţională într-un mod mai eficient în munca mea. Când am analizat biografiile persoanelor care au reuşit în viaţă, am observat că ei îşi folosesc traumele fizice şi emoţionale ca stimuli şi nu ca pe o supapă a suferinţei, transformându-le în *imbold* şi *surse de inspiraţie* pentru marile lor realizări.

Am bănuit că aceeaşi formulă ar putea fi aplicată şi actorilor şi modului în care ei îşi abordează rolurile. I-am urmărit pe marii actori ai vremurilor noastre şi am descoperit în interpretările lor acelaşi tip de imbold emoţional prin care-şi depăşesc obstacolele, folosindu-le, de fapt, pentru a-şi înlesni atingerea scopului şi, implicit, pentru a reuşi să fie nişte învingători. În interpretările lor, marii actori oglindesc în mod instinctiv comportamentul şi natura marilor personalităţi.

Trebuia să creez un sistem care să reflecte şi să ghideze acest proces. Un sistem care să recreeze un comportament uman real şi dinamic. Un sistem care – odată ce actorul s-a dedicat trup şi suflet şi a hotărât să facă fără teamă anumite alegeri – să-l călăuzească şi să-i dea puterea de a-şi folosi propria suferinţă pentru a atinge scopul personajului pe care îl interpretează. Un sistem care să ofere, de asemenea, şi o modalitate de a realiza aceste alegeri riscante care îi vor permite actorului *să încalce regulile* şi *să creeze reguli noi*, oferindu-i inspiraţia necesară pentru a realiza o interpretare excepţională şi personaje pe măsură. Un sistem care să creeze personaje eroice din punct de vedere emoţional şi nicidecum victime.

Am înţeles că actorul trebuie să identifice nevoile esenţiale,

scopurile sau OBIECTIVELE personajului pe care trebuie să îl interpreteze. Având acest OBIECTIV în minte, actorul trebuie să descopere suferinţa personală adecvată care să-l stimuleze eficient în vederea atingerii OBIECTIVULUI. După ce am zăbovit un timp asupra acestei idei, am înţeles că suferinţa trebuie să fie suficient de puternică încât să-l inspire pe actor să se implice fără teamă şi să facă *orice este necesar ca* să-şi ATINGĂ OBIECTIVUL. Dacă emoţiile nu sunt suficient de puternice, atunci nu există suficiente motive care să-l ajute pe actor să-şi susţină lupta pentru a câştiga partida. Dar, când suferinţa personală adecvată corespunde OBIECTIVULUI, ea stă la baza legăturii actorului cu situaţia dificilă în care se află personajul său, făcând atingerea OBIECTIVULUI reală şi necesară pentru el ca persoană, nu doar ca interpret al unui rol. Pornind de la această abordare s-a născut metoda mea revoluţionară.

Am început să lucrez la şlefuirea teoriei despre depăşirea suferinţei personale şi canalizarea ei pentru desăvârşirea interpretării, – astfel încât să o transform într-o metodă de interpretare de o mare intensitate. A trebuit să descopăr cum aş putea să-i ajut pe actori să găsească o cale de a personaliza psihologic şi de a simţi ca şi cum ar fi ale lor înşile forţa şi determinarea care ajută personajul interpretat să câştige confruntările.

Odată ce am început să aplic aceste concepte, am constatat că procesul este atât de puternic, că mă îmbogăţeşte atât de mult, încât a pus stăpânire pe întreaga mea viaţă. Am început să predau şapte zile pe săptămână, mai multe ore zilnic. Cum am predat şi am pregătit actori care-şi exercitau meseria, foarte repede vestea despre cursurile mele s-a răspândit în lumea actorilor profesionişti. Atunci am deschis un studio de actorie. Curând, m-am trezit cu o listă de solicitări destul de lungă. Nu am făcut niciodată reclamă şi am refuzat orice tip de promovare sau ca şcoala mea să fie inclusă în publicaţiile de specialitate pentru actori. Nici măcar site de

prezentare nu aveam. De fapt, vreme de mai mulţi ani, numărul de telefon al studioului de actorie nici măcar nu apărea pe lista abonaţilor. N-o făceam din snobism sau aroganţă, dar mi-am imaginat că, dacă un actor vrea neapărat să dea de mine, o să reuşească. Multora le-a fost destul de greu să ajungă la cursurile mele, uneori a fost nevoie de luni întregi doar ca să facă rost de numărul de telefon al studioului. Drept urmare, i-am atras doar pe cei care erau într-adevăr foarte dedicaţi meseriei – indiferent că era vorba de scenarişti, regizori sau actori. Cred sincer că, de fapt, calitatea studenţilor mei, dintre care majoritatea sunt dintre cei foarte dăruiţi şi care deja lucrează, a reprezentat unul dintre elementele care au stat la baza îmbunătăţirii metodei mele.

În ultimii douăzeci de ani, am pregătit mii de actori, pentru mii de roluri în, practic, mii de filme, seriale şi piese de teatru. Aceşti actori sunt subiecţi vii (şi care joacă) prin intermediul cărora pot face o adevărată „cercetare de laborator” în ceea ce priveşte metoda mea de actorie. Adesea, am pregătit mai mulţi actori care dădeau probe pentru acelaşi rol din acelaşi film. Am văzut aşadar cu ochii mei ce funcţiona şi ce nu. De-a lungul timpului, am descoperit numitorul comun al celor mai eficiente metode. Atunci când am constatat că anumite abordări înseamnă reuşita aproape sigură, le-am dezvoltat, explorat şi le-am şlefuit până când au fost uşor de reprodus. Atunci când actorii mei primeau roluri sau cronici excelente, ori premii importante am constatat că, adesea, folosiseră aceleaşi instrumente de bază care îşi aveau sursa în psihologie şi în ştiinţa comportamentului uman.

Un alt tipar pe care l-am observat de-a lungul timpului constă în faptul că metoda mea de actorie are tendinţa să se răsfrângă asupra vieţii personale a actorului. *Să foloseşti* cu adevărat o situaţie potrivnică asemenea unui instrument care să te ajute să depăşeşti însăşi situaţia potrivnică şi să ai câştig de cauză este ceva atât de eficient şi de însufleţitor, încât mulţi dintre actorii mei, fără să-şi dea seama, şi-au însuşit acest fel de a fi în viaţa de zi

cu zi, reuşind să-şi găsească împlinirea pe plan personal şi să fie mai bine înarmaţi pentru viaţă. Practic, ei se eliberează de tendinţa de a se victimiza în viaţa reală, aşa cum o fac şi pentru personajele de pe hârtie.

Ceea ce este important pentru voi ca actori, regizori şi scenarişti sau chiar şi pentru cei care nu aveţi legătură cu lumea spectacolului, dar care vreţi să învăţaţi cum să vă folosiţi de suferinţă pentru a vă atinge scopurile este că am definit o metodă care aprofundează interpretările actoriceşti, schimbându-le, totodată, şi vieţile interpreţilor.

Această carte vă va oferi descrierea exactă a Metodei Chubbuck care este, de fapt, un sistem de analiză a textului extrem de riguros, făcut pas cu pas şi care descompune întreaga structura a acestuia. Este un sistem de analiză textuală care vă va ajuta sa aveţi acces la emoţiile personale şi nu doar să le simţiţi, ci să le *folosiţi* pe deplin şi cu putere. *Puterea actorului* vă va arăta cum să transformaţi conflictele, provocările şi suferinţele în ceva pozitiv atât în raport cu personajul pe care îl interpretaţi, cât şi în raport cu fiinţa care se află în spatele personajului.

De-a lungul carierei mele ca profesor am primit multe bileţele, felicitări şi scrisori de la cursanţii care-şi exprimau astfel recunoştinţa faţă de mine şi aprecierea pentru metoda învăţată, care se pare că, de fiecare dată, le-a schimbat viaţa şi cariera actorilor, scenariştilor şi regizorilor care au folosit-o. Aş vrea ca această carte să fie felul în care le mulţumesc, la rândul meu. Pentru că şi eu am învăţat la fel de mult, dacă nu chiar mai mult, de la studenţii mei – prin ceea ce sunt ei ca oameni, dar şi din diversele lor experienţe de viaţă – pe cât au învăţat şi ei de la mine.

PARTEA I

Cele douăsprezece instrumente de actorie ale Metodei Chubbuck

Un actor care doar simte are tendinţa de a-şi transforma interpretarea într-una interiorizată, nereuşind să impulsioneze sau să însufleţească nici publicul şi nici pe sine însuşi, în vreme ce să-l urmăreşti pe cel care este dispus să facă *absolut orice* pentru a-şi stăpâni suferinţa în încercarea de a-şi atinge scopul sau OBIECTIVUL este fascinant; publicul va sta cu sufletul la gură, pentru că deznodământul acţiunii devine viu şi imprevizibil. Când te implici total şi începi să acţionezi va trebui să înfrunţi diverse riscuri şi, prin urmare, „călătoria” ta va fi una imprevizibilă. Nu e de ajuns ca un actor să fie sincer, neprefăcut şi să joace folosind emoţii reale, aşa cum propovăduiesc metodele vechi de actorie. Treaba actorului este să facă acele alegeri referitoare la modul lui de interpretare care să ducă la apariţia unor rezultate sau acţiuni palpitante. Poţi picta pe o pânză folosind uleiuri adevărate, dar, dacă tabloul final nu reprezintă o imagine care să mişte, să emoţioneze, nimeni n-o să vrea să se uite măcar la el.

Această metodă vă va învăţa cum să vă transformaţi traumele, suferinţele emoţionale, obsesiile, ciudăţeniile, nevoile, dorinţele şi visurile într-un carburant care să vă însufleţească personajul şi să-i ofere acestuia forţa necesară pentru a-şi atinge scopul. Veţi învăţa că obstacolele din viaţa personajului nu trebuie acceptate, ci depăşite cu mult eroism. Cu alte cuvinte, metoda mea îi învaţă pe actori cum *să reuşească*.

Cu peste două mii de ani în urmă, Aristotel definea lupta individului de a învinge, de a reuşi ca fiind esenţa oricărei drame. Să depăşească toate obstacolele şi să reuşească în ciuda tuturor problemelor care apar în viaţă, acestea sunt caracteristicile persoanelor dinamice. Martin Luther King Jr., Stephen Hawking,

Susan B. Anthony, Virginia Woolf, Albert Einstein, Ludwig van Beethoven, Maica Teresa şi Nelson Mandela, toţi au fost nevoiţi să depăşească obstacole ce păreau de netrecut şi să-şi atingă scopurile. Într-adevăr, cù cât obstacolele erau mai mari, cu atât patima cu care ei au încercat să le depăşească a fost mai profundă, iar reuşita mai spectaculoasă. Ei nu au devenit persoane împlinite, uluitoare *în ciuda* provocărilor, *ci datorită* acestora. Acestea sunt calităţile pe care vrem să le copiem aiunci când dăm viaţă personajelor. E cu mult mai captivant să urmăreşti pe cineva care încearcă să învingă, deşi pare a nu avea sorţi de izbândă, decât pe cineva care se mulţumeşte să se resemneze în faţa problemelor. Un învingător nu trebuie neapărat să câştige ceva ca să fie învingător – învingătorul încearcă să învingă, rataţul acceptă înfrângerea.

Cu cât vă veţi cunoaşte mai bine, cu atât veţi fi un actor mai bun. Trebuie să înţelegeţi ce vă mişcă profund. Următoarele douăsprezece instrumente de actorie vă vor ajuta să vă cercetaţi spiritul, permiţându-vă să vă descoperiţi şi să vă dirijaţi după bunul plac toţi acei demoni „drăgălaşi” pe care îi avem cu toţii în noi. Partea întunecată, traumele, convingerile, priorităţile, temerile, ceea ce vă stimulează interior, ceea ce vă face să vă fie ruşine sau vă gâdilă orgoliul – acestea sunt culorile, vopselele cu care puteţi să vă desenaţi rolul ca actor.

Cele douăsprezece instrumente de actorie ale Metodei Chubbuck sunt:

1. OBIECTIVUL GLOBAL: ce-şi doreşte cel mai mult de la viaţă personajul vostru? Încercaţi să aflaţi din întregul text ce vrea personajul.

2. OBIECTIVUL SCENEI: ce anume doreşte personajul pe parcursul unei scene, OBIECTIV care susţine OBIECTIVUL GLOBAL.

3. OBSTACOLELE: determinarea obstacolelor fizice, emoţionale şi mentale care fac dificil de atins OBIECTIVUL GLOBAL ŞI OBIECTIVUL SCENEI pentru personajul vostru.

4. SUBSTITUIREA: identificarea celuilalt actor din scena respectivă cu o persoană din viaţa voastră reală şi atribuirea tuturor caracteristicilor acestei persoane reale personajului întruchipat de colegul de scenă. SUBSTITUIREA trebuie să aibă logică în raport cu OBIECTIVUL GLOBAL ŞI OBIECTIVUL SCENEI. De exemplu, dacă OBIECTIVUL SCENEI personajului este „să te fac să mă iubeşti”, atunci trebuie să găsiţi pe cineva din viaţa voastră reală cu care să-l substituiţi pe actorul care vă dă replica, astfel încât să simţiţi realmente nevoia dobândirii acestei iubiri – imediat, cu disperare şi în mod absolut. Astfel veţi avea toate straturile emoţionale pe care o nevoie reală, resimţită de o persoană reală vi le poate oferi.

5. IMAGINILE INTERIOARE: imaginile pe care le vedeţi cu ochii minţii atunci când vorbiţi sau auziţi vorbindu-se despre o persoană, despre un loc, despre un obiect sau un eveniment.

6. INTENŢIE ŞI ACŢIUNE: INTENŢIA este echivalentul unui gând. De câte ori se schimbă firul gândurilor, se schimbă şi INTENŢIA. ACŢIUNILE sunt mini-OBIECTIVELE fiecărei INTENŢII care stau la baza OBIECTIVULUI SCENEI şi, prin urmare, a OBIECTIVULUI GLOBAL.

7. MOMENTUL DINAINTE: evenimentul care s-a petrecut în viaţa personajului înainte de începerea scenei (sau înainte ca regizorul să strige: „Motor!”), care vă ajută să stabiliţi de unde să porniţi, atât fizic, cât şi emoţional.

8. LOCUL ŞI AL PATRULEA ZID: să folosiţi LOCUL ŞI CEL DE-AL PATRULEA ZID înseamnă să îi atribuiţi personajului vostru o realitate fizică – una care, în majoritatea cazurilor, este recreată pe o scenă, pe un platou de filmare, într-o sală de curs sau într-o locaţie –, realitate care să aibă toate caracteristicile unui LOC din viaţa voastră reală. Folosirea LOCULUI şi a CELUI DE-AL

PATRULEA ZID creează un sentiment de intimitate, de istorie personală, adică de siguranţă şi realitate. LOCUL/AL PATRULEA ZID trebuie să susţină şi să dea o logică alegerilor făcute referitor la celelalte instrumente.

9. FAPTELE; folosirea recuzitei, ceea ce duce la un anumit comportament. Să vă periaţi părul în timp ce vorbiţi, să vă legaţi şireturile, să beţi, să mâncaţi, să tăiaţi ceva cu cuţitul etc., toate sunt exemple de FAPTE.

10. MONOLOGUL INTERIOR: dialogul vostru cu voi înşivă care se petrece doar în capul vostru şi pe care nu-l rostiţi niciodată cu glas tare.

11. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE: povestea personajului vostru. Totalitatea experienţelor de viaţă care determină *de ce* şi *cum* acţionează acesta în lume. Apoi personalizarea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE din viaţa personajului cu ajutorul celor din viaţa proprie, astfel încât să puteţi înţelege complet şi temeinic modul de comportare al personajului şi să ajungeţi să vă asumaţi cu adevărat şi să vă trăiţi rolul.

12. RELAXAREA: deşi Metoda Chubbuck foloseşte intelectul actorului, ea nu este un set de exerciţii intelectuale. Această metodă este o cale de a crea un comportament uman atât de realist, încât să producă bravura şi naturaleţea necesare pentru *a trăi* cu adevărat rolul. Pentru a reuşi să recreaţi fluxul firesc al vieţii şi să fiţi spontani trebuie să încetaţi să mai fiţi cerebrali, să vă mai conştientizaţi interpretarea. Pentru a obţine asta, trebuie să aveţi încredere în ceea ce aţi făcut anterior cu ajutorul celor unsprezece instrumente şi SĂ VĂ RELAXAŢI.

Aceste douăsprezece instrumente de actorie creează o bază solidă care să vă ajute să fiţi mereu „în rol” şi să vă inspire o interpretare puternică, dinamică, profundă şi naturală.

Un bun exemplu pentru modul în care funcţionează această metodă este ce am lucrat cu Halle Berry pentru *Monster’s Ball* (*Puterea dragostei*). Pornind de la o scenă esenţială, am să vă arăt

cum am folosit o parte dintre elementele metodei mele. Astfel am să vă exemplific cum am utilizat o parte din instrumentele actoriceşti ale sistemului meu de analizare a textului. Nu uitaţi că m-am folosit de toate cele douăsprezece instrumente pentru interpretarea finală, dar, pentru a arăta cum trebuie acestea folosite în fiecare scenă ar trebui să scriu o carte în sine. Iată, aşadar, o mostră în care am folosit doar o parte dintre instrumente pentru a ilustra cât de eficientă poate fi Metoda Chubbuck.

Monster's Ball (*Puterea dragostei*) este o poveste extrem de solicitantă, iar personajul lui Halle, Leticia, este o femeie cu un destin tragic. Am încercat să găsim o cale Spre a preîntâmpina situaţia în care Halle, în rolul Leticiei, ar fi devenit o victimă a împrejurărilor şi, prin urmare, s-ar fi resemnat în faţa multiplelor tragedii pe care le trăieşte personajul său. În film, drama începe în momentul în care Leticia îşi duce fiul obez să-i facă o ultimă vizită tatălui său (soţul ei), care fusese condamnat la moarte şi urma să fie executat. Curând după moartea soţului, fiul ei moare într-un accident de maşină şi tot atunci Leticia este concediată şi rămâne fără casă. Pe măsură ce povestea evoluează, Leticia descoperă că noul ei iubit – singura ei speranţă – are un tată îngrozitor de rasist şi, ca şi cum toate acestea n-ar fi fost de ajuns, la sfârşitul filmului ea află că iubitul ei avusese un rol important în uciderea soţului ei şi că nu-i spusese asta niciodată. Leticia este foarte furioasă şi copleşită.

Cum ar fi putut Halle să accepte toate acestea fără să se dea bătută? Ce experienţe personale avusese care să o poată ajuta să stabilească o legătură emoţională cu personajul? Cum puteam transforma această poveste apăsătoare într-una dătătoare de speranţă care să-i permită, aşadar, în final personajului să aibă câştig de cauză? Odată ce te dai înapoi din faţa luptei, povestea s-a terminat, iar publicul rămâne nemulţumit. Am apelat la cele douăsprezece instrumente, începând prin a stabili care este OBIECTIVUL GLOBAL al personajului. Atunci am descoperit că

există o suferinţă personală a lui Halle care poate crea o copie emoţională a Leticiei pentru a pune bazele depăşirii acestor probleme la nivelul interpretării rolului.

Scena trădării

Ilustrarea folosirii OBIECTIVULUI GLOBAL (Instrumentul 1), OBIECTIVULUI SCENEI (instrumentul 2) şi a MONOLOGULUI INTERIOR (instrumentul 10)

— Scena: trădarea apare atunci când Leticia descoperă că Hank a avut un rol în executarea soţului ei şi nu i-a spus-o niciodată.

— OBIECTIVUL GLOBAL al Leticiei: „să fiu iubită şi ocrotită”.

Având în vedere toate experienţele personajului Leticia din trecut şi din prezent, ea avea cel mai mult nevoie să se simtă în siguranţă, să simtă că are pe cineva care s-o susţină, lucru posibil dacă era iubită şi ocrotită. OBIECTIVUL SCENEI trebuia să susţină OBIECTIVUL GLOBAL pentru a rotunji întregul text, precum şi pentru a marca o traiectorie cu un ţel precis pentru actor, personaj şi public. Aceasta este ultima scenă din film, deci personajul trebuie să-şi desăvârşească întreaga traiectorie din film, lucru pe care nu-l poate face decât depăşind OBSTACOLELE şi obţinând şi *câştigând* OBIECTIVUL GLOBAL. Pentru ca toate acestea să fie posibile, OBIECTIVUL SCENEI nu trebuie să se axeze pe trădare, ci pe felul în care ea obţine ceea ce îşi doreşte. Adică iubirea. Astfel…

— OBIECTIVUL SCENEI Leticiei devine: „să te fac să mă iubeşti”.

Ultima scenă din *Monster’s Ball începe* cu Leticia care descoperă desenul cu portretul iubitului ei, Hank, făcut de soţul său. Desenul se afla între lucrurile lui Hank şi demonstra că acesta îl cunoscuse pe soţul ei, probabil în perioada în care acesta aştepta să fie executat şi că ei nu-i spusese niciodată. Intenţia regizorului

Mark Forster era să aibă un final deschis şi nu prea siropos. Ceva care să lase publicul să se întrebe dacă Leticia îl va omorî doar pe el, se va sinucide sau vor muri amândoi. Deşi adesea filmele independente şi de artă se termină sumbru, eu sunt convinsă că toată lumea, chiar şi cei care fac parte dintre adepţii filmelor de artă, absolut toată lumea doreşte să existe un strop de speranţă (adică *reuşita*, *victoria*) la sfârşitul filmului. Cu alte cuvinte, să le ofere cinefililor o experienţă care să îi facă să anticipeze o soluţie pozitivă în dramele propriilor existenţe tot aşa cum a reuşit şi Leticia în destinul ei. Nu puteam schimba scenariul, care nu dorea un sfârşit fericit, deci totul depindea de interpretarea lui Halle ca să inducă un sentiment de speranţă.

Faptul că Hank nu-i spusese reprezenta o trădare enormă, dar, pe de altă parte, se mai adăuga o dramă în lunga listă a Leticiei pentru care această tăinuire a fost picătura care a umplut paharul şi l-a făcut să dea pe dinafară. Ea explodează de furie. Ne întrebăm dacă o să-l omoare, o să se omoare sau vor muri amândoi (asta ca să respectăm ideea regizorului). Folosind MONOLOGUL INTERIOR care vine în ajutorul OBIECTIVULUI SCENEI, respectiv „să te fac să mă iubeşti” (şi nu „simt nevoia să fiu furioasă şi disperată” – oare ce om întreg la minte şi-ar dori aşa ceva?), am schimbat sfârşitul fără să schimbăm viziunea regizorului.

Pentru a ajunge la MONOLOGUL INTERIOR, a trebuit să personalizăm suferinţa Leticiei, în momentul descoperirii tăinuirii, ceea ce a ajutat-o pe Halle să creeze acea furie de maximă intensitate. În film, mânia de pe chipul ei spune: „Cum de-a putut să-mi facă una ca asta?!” Pentru a face ca MONOLOGUL INTERIOR să ducă la o trecere de la mânie la speranţă, eu şi Halle am discutat despre instinctul de supravieţuire al Leticiei. Instinctul de conservare. În această scenă ea trebuie să se lupte pentru ca iubirea lui Hank să fie una adevărată, altfel, va muri. Leticia poate aborda descoperirea ei ca pe o trădare mârşavă, ceea ce va însemna că va ajunge la o moarte emoţională. Eventual chiar şi la

una fizică. Din pricina nevoii de a fi iubită de Hank, trebuie să găsească o cale să perceapă minciuna lui altfel. S-ar putea ca motivul pentru care Hank a minţit-o să nu fi fost dorinţa de a o înşela, ci, mai degrabă, dorinţa de a face un sacrificiu suprem din dragoste. Leticia poate analiza logic comportamentul lui Hank gândind astfel: „Probabil că mă iubeşte atât de mult, încât i-a fost frică să-mi spună de teamă să nu mă piardă în caz că aflu. A fost dispus să trăiască chinuit de sentimentul de vinovăţie al tăinuirii pentru că mă iubea aşa de mult. Credea că nu poate trăi tară mine, deci, de fapt, mi-a ascuns adevărul din prea multă dragoste…”.

Astfel, fără a o spune cu glas tare; folosind exclusiv MONOLOGUL INTERIOR, publicul a reuşit să perceapă exact ce a gândit şi ce a simţit Leticia.

Arcul obţinut prin intermediul MONOLOGULUI INTERIOR începe cu:

— Surpriza descoperirii…

— Care se transformă într-o furie criminală…

— Care se transformă în durere şi derută…

— Care se transformă în nevoia de a supravieţui, adică de a găsi o modalitate pentru a schimba oroarea a ceea ce tocmai descoperise…

— Pentru a descoperi, de fapt, soluţia prin perceperea trădării ca pe un lucru pozitiv… care să-i permită să se simtă iubită în mod necondiţionat (un sentiment pe care nu-l mai trăise niciodată).

Toate acestea sunt interpretate de Halle doar prin mimică şi comportament exterior. În film, gândeşte toate acestea înainte ca Hank să se întoarcă. Astfel, când Hank vine acasă şi îi dă o linguriţă de îngheţată pe terasă, ea îl poate privi în ochi cu dragoste, spunându-şi în MONOLOGUL EI INTERIOR: „După câte am tras eu în viaţă, iubirea ta este cea care o să îndrepte lucrurile. O să-mi fie bine”.

Sper ca această descriere precisă şi amănunţită a

interpretării pe care Halle a dat-o sub îndrumarea mea în *Monster's Ball* să vă fi ajutat să-mi înţelegeţi mai bine metoda. În mod similar, am descoperit de-a lungul anilor în care am predat că folosirea studiilor de caz din propria experienţă cu diverşi actori a ajutat la crearea unei ilustrări care, la rândul ei, le-a fost de folos cursanţilor să înţeleagă fiecare instrument sau aspect al metodei mele. În explicarea celor douăsprezece instrumente voi proceda la fel, folosind o vastă gamă de poveşti – de la cele ale actorilor de cinema care au primit premiul Oscar, la cele ale actorilor de tele viziune, de teatru sau de telenovele, până la cele ale tinerilor din clasa mea care încă luptă să se afirme.

CAPITOLUL I

Instrumentul 1 OBIECTIVUL GLOBAL

Ce anume urmăreşte personajul pe parcursul întregului text

OBIECTIVUL GLOBAL este acel instrument care îi conferă textului un început, un mijloc şi un sfârşit. El defineşte călătoria actorului, dar şi pe cea a spectatorului. Toate instrumentele actoriceşti trebuie să servească şi să vină în sprijinul OBIECTIVULUI GLOBAL.

Dacă vă doriţi să fiţi nişte actori convingători şi puternici, atunci trebuie să reproduceţi adevăratul comportament al persoanelor puternice şi dinamice. Iar aceşti oameni captivanţi urmăresc întotdeauna, într-o formă sau alta, un scop precis. Mulţi actori cad într-o capcană: cred că pentru a interpreta bine este suficient să fii natural, credibil sau să ai nişte sentimente profunde şi reale, or lucrurile nu stau deloc aşa. Mult prea mulţi actori au impresia că, dacă au ajuns să plângă cu adevărat, şi-au şi interpretat cu succes rolul. Felul în care foloseşti aceste emoţii ca să-ţi alimentezi scopul face arta actoriei captivantă pentru actor, şi fascinantă pentru spectator. Fără un scop precis, fără o bătălie pentru reuşită, actorul pur emoţional va rămâne victima întâmplărilor din text, şi nimănui nu-i place să urmărească o victimă. Nouă ne place să urmărim cum anumite persoane reuşesc să-şi schimbe viaţa, nu cum acceptă să se abuzeze de ele.

Actorul trebuie să înveţe să-şi folosească emoţiile nu ca scop în sine, ci ca pe un instrument care să-i furnizeze pasiunea necesară ca să depăşească starea conflictuală din text.

În afară de faptul că le furnizează actorului şi publicului ceva

care să-i stimuleze şi care să ofere o destinaţie călătoriei în care pornesc, OBIECTIVUL GLOBAL îi insuflă acţiunii rapiditate, ca şi cum nimic nu ar mai suferi vreo amânare. După cum ştiţi, timpul zboară când te străduieşti să faci o anumită treabă. Pentru că actorul se îndreaptă către un anumit scop în momentul respectiv, investind o mare pasiune, timpul se comprimă atât pentru actor, cât şi pentru public, ceea ce duce la o accelerare a minutelor, rezultatul fiind că totul devine mai palpitant şi că toată lumea trăieşte o experienţă de tipul orice-e-posibil. Cu cât actorul e mai priceput în evaluarea experienţelor sale de viaţă pentru a crea această situaţie presantă, precum şi pasiunea pentru atingerea scopurilor din text, cu atât arta sa este mai înaltă, desăvârşită.

Întrebaţi-vă: „Ce doreşte personajul meu de la viaţă? Care este scopul său primordial?" acesta este OBIECTIVUL GLOBAL.

Indiferent dacă se întâmplă în timp real sau pe parcursul a douăzeci de ani, OBIECTIVUL GLOBAL este *nevoia* care propulsează personajul. OBIECTIVUL GLOBAL trebuie să fie întotdeauna o nevoie esenţial umană, un scop primordial cum ar fi „Vreau să întâlnesc dragostea adevărată", „Doresc să obţin puterea" sau „Am nevoie să fiu recunoscut de societate".

Toate instrumentele pe care le voi descrie în continuare există tocmai pentru a sprijini realizarea acestei călătorii (OBIECTIVUL GLOBAL) şi, totodată, pentru a-l face să devină într-adevăr crucial, amănunţit, profund şi adevărat. Instinctul de supravieţuire al omului ne face să avem un scop. Viaţa noastră emoţionată nu poate exista *decât* în raport cu atingerea sau neatingerea scopurilor noastre personale. De exemplu, OBIECTIVUL GLOBAL este „să fiu iubit". Dacă îţi atingi scopul (OBIECTIVUL GLOBAL), atunci vei fi fericit; dacă nu îl atingi (OBIECTIVUL GLOBAL), atunci vei fi trist, supărat sau furios.

Emoţiile sunt o reacţie la fapte şi nu invers.

Descoperirea OBIECTIVULUI GLOBAL vă ajută să nu fie nevoie să pompaţi emoţii înainte de a începe să jucaţi propriu-zis, iar emoţiilor le dă voie să iasă la suprafaţă în mod firesc, omenesc. Este mult mai uşor aşa decât să petreceţi o oră înainte să înceapă spectacolul încercând să vă amintiţi ceva îngrozitor din trecutul tău şi apoi încercând să păstraţi vie această amintire. Dacă încercaţi să scoateţi la iveală emoţii dintr-un loc de care v-aţi detaşat deja, nu veţi face decât să dai naştere unei vome emoţionale. Ca şi în viaţă, când vărsaţi este neplăcut şi pentru voi, şi pentru privitor. Totul devine o explozie emoţională cu care însă nu veţi obţine nimic.

Cel mai important este să lucraţi scenă după scenă ca să atingeţi OBIECTIVUL GLOBAL, creând un comportament real în fiecare scenă. Pe măsură ce vă zbateţi ca personajul să doboare fiecare obstacol în parte ca să ajungă la OBIECTIVUL GLOBAL, comportamentul real şi unic va ieşi la suprafaţă instinctiv pe parcursul acestei călătorii spre atingerea scopului. Concentrarea pură în atingerea scopului vă face să nu vă mai daţi seama cum arătaţi, permiţându-vă astfel să scoateţi la iveală toate acele mici ciudăţenii şi ticuri care sunt definitorii pentru un comportament lipsit de artificialitate. Acest tip de comportament realist generează tensiunea de fiecare clipă a interpretării care face ca publicul să urmărească spectacolul cu sufletul la gură, aclamându-vă personajul. Publicul poate astfel să vadă cum OBIECTIVUL GLOBAL neatins încă din punct de vedere emoţional şi fizic este atins sub ochii lui şi se implică total ca şi când ar fi vorba de un lucru care îl priveşte pe fiecare în parte. Oamenii sunt dispuşi să sprijine o altă persoană în momentul în care simt că lupta respectivului este aceeaşi cu propria lor luptă.

Acum câţiva ani, Catherine Keener a studiat cu mine. Ea avea

o viaţă emoţională uimitor de bogată din care îşi putea trage seva, dar pe vremea aceea o folosea fără să aibă avantajele şi motivaţia OBIECTIVULUI GLOBAL. La ore, săptămână după săptămână, scenă după scenă, ajunsese la o interpretare emoţională foarte cizelată, dar forţată. Deşi eu şi colegii ei îi percepeam suferinţa, nu puteam să stabilim niciun raport cu ea. Noi, ca public, nu reuşeam să găsim o cale pentru a-i înţelege sentimentele, deoarece toate aceste emoţii minunate, profunde şi accesibile nu aveau o motivaţie – nevoia de a atinge un scop. Catherine avea impresia că urmărirea fără rezerve a unui scop ar duce la apariţia unor personaje manipulatoare şi antipatice. Eu consider că manipularea este un efort puternic şi conştient de a obţine ceea ce-ţi doreşti. Folosirea manipulării ca mijloc de a atinge un important OBIECTIV GLOBAL face ca personajul să devină cu adevărat eficient şi persoanele eficiente sunt întotdeauna foarte atrăgătoare. Gândiţi-vă la Elizabeth Taylor în *Who's Afraid of Virginia Woolf*? (*Cui îi este frică de Virginia Woolf*?) sau la Kevin Spacey în *The Usual Suspects* (*Suspecţi de serviciu*). Şi atunci i-am spus: „În momentul în care vei înţelege că poţi manipula în meseria ta, *atunci* vei fi cu adevărat recunoscută pentru munca ta". În acel moment, Catherine avea o carieră actoricească solidă, dar nu era recunoscută ca atare de marele public.

Şi s-a dovedit că abia atunci când a interpretat rolul unei *manipulatoare* entuziaste şi pline de senzualitate, respectiv, pe Maxine din *Being John Malkovich* (*În pielea lui John Malkovich*), au remarcat-o cu adevărat publicul şi critica. Personajul lui Catherine era impregnat cu o asemenea dorinţă calculată de a învinge, încât a fost nevoită să-şi asume OBIECTIVUL GLOBAL al personajului său şi să ajungă la o atitudine de tip nu-mi-pasă-de-nimic-altceva-decât-să-reuşesc. Îngrijorarea lui Catherine că, de fapt, urmărirea fără milă a OBIECTIVULUI ar face ca publicul s-o urască, era total nefondată. De fapt, a avut exact efectul contrar. Publicului nu i-a păsat că Maxine era o scârbă, pentru că Maxine avea un motiv

care justifica urmărirea fără milă a scopului ei, ceva de genul: „recuperarea puterii asupra vieţii”. Publicul s-a identificat cu dorinţa ei profundă şi a aclamat-o pentru că era dispusă să facă orice, chiar şi să se înjosească, pentru a înşfăca puterea – deoarece nevoia ei de putere reprezenta o reacţie la faptul că fusese făcută să se simtă neajutorată cândva, în trecutul ei. Cum Catherine a decis să atingă OBIECTIVUL GLOBAL al lui Maxine, ea a reuşit să întruchipeze şi să se comporte asemenea personajului Maxine. Ca urmare, pentru prima oară în carieră, Catherine a fost nominalizată la un Oscar, la un Glob de Aur şi a câştigat Premiul Independent Spirit pentru cea mai bună actriţă. Dar, dincolo de aceste premii, a înţeles cât de important este să-ţi urmăreşti OBIECTIVUL GLOBAL, ceea ce i-a schimbat radical cariera.

Pentru un actor, OBIECTIVUL GLOBAL se pliază pe intrigă, conferindu-i acesteia mize importante şi interpretului un mod viabil de a-şi personaliza rolul. OBIECTIVUL GLOBAL construieşte esenţialmente o călătorie pentru actor şi pentru public. La începutul unei piese sau al unui film, personajul (şi actorul) porneşte din punctul A, de la zero. Acolo este necesar să stabilească scopul pe care trebuie să-l îndeplinească. Restul piesei sau al filmului descrie felul în care respectivul personaj reuşeşte să-şi atingă scopul pentru a câştiga, în final, dreptul de a ajunge în punctul Z.

Textul reprezintă un material brut care trebuie analizat, el oferind informaţii precise despre motivele care obligă personajul să facă tot ce are de făcut. El include şi mediul socio-economic din care provine personajul; istoria evenimentelor traumatizante din viaţa lui; locul unde s-a născut şi a crescut; perioada respectivă de timp; povestea reuşitelor şi eşecurilor personale şi profesionale ale personajului; visele personajului; modul de operare al personajului; felul cum se percepe personajul şi cum este perceput de alte personaje. Apoi, actorul personalizează toate aceste caracteristici ale personajului prin dublarea lor cu elementele din propria

existenţă. Acest lucru va genera organic ticuri de vorbire şi comportamente proprii actorului.

OBIECTIVUL GLOBAL al personajului trebuie exprimat în aşa fel încât să producă o modificare în viaţa respectivului personaj necesară pentru supravieţuirea lui fizică şi/sau emoţională.

Există chestiuni umane general valabile, de ansamblu, care pot propulsa călătoria personajului de-a lungul întregului text, indiferent dacă acţiunea acestuia se desfăşoară într-o zi sau într-o viaţă întreagă.

OBIECTIVELE GLOBALE care includ nevoile general-umane sunt următoarele:

— „să găsesc iubirea”;
— „să obţin puterea”;
— „să am copii”;
— „să mă căsătoresc”;
— „să fiu iubit de mama sau de tata”;
— „să fac în aşa fel încât fostul/fosta sa revină în viaţa mea”;
— „să am o carieră de succes”;
— „să fiu recunoscut şi acceptat”;
— „să rămân în viaţă (să supravieţuiesc)”;
— „să protejez şi să menţin în viaţă o persoană pe care o iubesc”.

OBIECTIVUL GLOBAL nu ţine de intrigă. George Bernard Shaw spunea că nu există intrigi noi, ci doar noi modalităţi în care oamenii negociază şi creează relaţii. Cum fiecare persoană este unică, *felul în care* negociază şi creează relaţii va fi unul special şi unic. *Felul în care* personajul încearcă să-şi atingă OBIECTIVUL GLOBAL, care se bazează pe o nevoie general-umană, reprezintă

călătoria propriu-zisă.

Nu avem nevoie de interpretarea unui actor ca să obţinem o intrigă.
Aceasta există deja în text.

Trebuie întotdeauna să nu uitaţi că publicul merge la teatru, la cinema, se uită la televizor, ca să vadă cum se desfăşoară nişte relaţii interumane. Nu contează dacă intriga ne duce pe Nebuloasa, o planetă inexistentă, sau într-o bătălie din al Doilea Război Mondial, sau ne spune povestea unor gândaci gigantici care distrug totul în jur – publicul poate întotdeauna să se agaţe de elementul uman, de încercarea stabilirii, construirii sau negocierii unei relaţii. Acest lucru rămâne valabil indiferent de locul de desfăşurare a acţiunii, respectiv, a intrigii.

În filmul *Out of Time* (*Contratimp*), Eva Mendes interpreta o poliţistă pe nume Alex Whitlock, care lucra cot la cot cu fostul ei soţ şi coleg, Matt Whitlock, interpretat de Denzel Washington, ca să rezolve un caz de omucidere. Pe măsură ce ea înaintează în anchetă, este din ce în ce mai sigură că personajul lui Denzel a comis crima. Povestea se încheie cu o revelaţie: totul n-a fost decât o înscenare, el este nevinovat, iar cei doi se împacă.

Eva ar fi putut să lucreze exclusiv la OBIECTIVUL GLOBAL al intrigii: „să rezolv crima”. Dar ar fi fost o abordare mult prea uscată, rece, lipsită de patimă şi, mai ales, de ceea ce publicul îşi doreşte cel mai tare – o legătură umană. Ecuaţia umană lipsea. În schimb, eu şi Eva am abordat personajul folosind OBIECTIVUL GLOBAL „recuperarea lui Matt (personajul lui Denzel) şi recâştigarea dragostei lui”. Astfel, rezolvarea cazului devenea imperativă din două motive, în primul rând, Alex trebuia să impresioneze ca poliţistă prin curajul ei, iar, în al doilea rând, neluând în seamă impresia ei că el ar putea fi vinovat, trebuia să ajute la reabilitarea numelui său. OBIECTIVUL GLOBAL o făcea pe

Eva un personaj indispensabil din viaţa lui – atât din punctul de vedere al carierei, cât şi al dragostei. În felul acesta, ea *reuşea* să găsească o cale să-l readucă în viaţa ei nu numai *dorindu-şi* să-l recupereze, dar şi acţionând în mod eficient pentru *recâştigarea* lui. Acest lucru i-a inspirat mai multe reacţii emoţionale pentru că fiecare întorsătură cât de mică la nivelul intrigii îi oferea un nou obstacol pe care ea trebuia să-l depăşească pentru a-şi atinge OBIECTIVUL GLOBAL. În felul acesta se poate obţine o interpretare complexă şi plină de miez. Ea trebuia să se confrunte cu toate răsturnările de situaţie şi totuşi să-şi atingă OBIECTIVUL GLOBAL. Numai astfel interpretarea devine complexă. OBIECTIVUL GLOBAL este propulsat de o nevoie umană simplă, de bază. Astfel, actorul reuşeşte să transforme experienţa cerebrală, procesul intelectual într-o experienţă fizică aproape, care poate fi interpretată prin mişcările feţei şi corpului.

OBIECTIVUL GLOBAL trebuie să fie simplu, esenţial şi activ.

Păstrarea OBIECTIVULUI GLOBAL în coordonate simple şi umane creează, de asemenea, o arenă în care actorul poate să înceteze să mai joace teatru sau să fie fals. Greşeala cea mai frecventă este alegerea unui OBIECTIV GLOBAL mult prea complicat şi, prin urmare, prea complicat de interpretat.

Pe vremea când o pregăteam pe Jessica Biel pentru rolul principal din remake-ul după *The Texas Chainsaw Massacre* (*Masacrul din Texas*), ne-am confruntat exact cu această problemă. Ar fi fost uşor de stabilit ca OBIECTIV GLOBAL „să-mi doresc să scap de nebun şi să salvez viaţa prietenilor mei şi pe a mea, având în vedere că ucigaşul a scăpat de sub control şi e însetat de sânge, iar noi suntem nişte bieţi tineri şi, în plus, mai sunt şi gravidă, iar iubitul meu nu ştie încă…” E foarte greu să interpretezi o intrigă atât de complicată spre a-ţi atinge scopul. Ca să păstrăm

simplitatea ideii, am ajuns la un OBIECTIV GLOBAL care suna cam aşa: „să-mi protejez copilul nenăscut”. Asta îi îngăduia să simtă o nevoie absolută de supravieţuire, pentru că, dacă ar fi murit, i-ar fi murit şi copilul şi putea să-şi înceapă interpretarea dintr-o poziţie disperată, conştientizând în mod primar şi cu asupră de măsură situaţia (pentru că nu există nimic mai animalic decât dorinţa de a-ţi proteja copilul nenăscut). OBIECTIVUL GLOBAL a creat mai multă tensiune şi realitate în relaţiile sale cu ceilalţi, în special cu iubitul, pentru că simţea că nu-i poate mărturisi sarcina până când viitorul copil n-ar fi fost în siguranţă în mâinile prietenilor ei şi al tatălui copilului. O abordare simplă a OBIECTIVULUI GLOBAL i-a permis să nuanţeze mai multe dimensiuni ale unui personaj care altfel nu ar fi fost decât un personaj schematic dintr-un film horror.

În montajul final al remake-ului *The Texas Chainsaw Massacre* s-au tăiat toate referirile la faptul că Jessica aştepta un copil. Chiar dacă ea nu mai era însărcinată în versiunea pe care a văzut-o publicul, folosind OBIECTIVUL GLOBAL de protejare a copilului nenăscut, Jessica a dat interpretării sale o dorinţă sălbatică de a supravieţui şi de a-i salva pe cei din jur. N-a contat că noi, publicul, nu ştiam de sarcina ei, pentru că am interpretat acţiunile ei ca pe o nevoie disperată de a-şi proteja prietenii şi de a rămâne în viaţă. Ca urmare, jocul ei în ceea ce ar fi putut fi perceput ca o interpretare de film de groază s-a făcut remarcat şi Jessica a obţinut diverse oferte în cinema (şi onorarii) pe care nu le-ar fi primit niciodată înainte de acest film.

Nu decideţi niciodată doar în mod cerebral care este OBIECTIVUL GLOBAL.

În schimb, alegeţi două sau trei obiective – în funcţie de text – şi încercaţi-le pe toate la repetiţii. După a doua pagină de dialoguri, soluţia cea mai eficientă şi cea mai simplă de OBIECTIV GLOBAL va deveni evidentă.

Hedda Gabler din piesa omonimă a lui Ibsen este unul dintre cele mai complexe personaje, din istoria teatrului. Ea este adesea interpretată ca o femeie diabolică, insensibilă şi calculată. Judith Light a venit la mine ca să căutăm o cale să evităm această interpretare extrem de frecventă. Ea se pregătea pentru un spectacol la Centrul Kennedy din Washington. Judith şi cu mine ne-am luat distanţa necesară şi am analizat viaţa Heddei. Tatăl acesteia fusese general maior şi-şi dorise un fiu care să urmeze cariera militară, o adevărată moştenire de familie. Evident, pe vremea aceea era imposibil ca o femeie să aibă de-a face cu viaţa militară. Faptul că avea o fiică, pe Hedda, nu însemna aproape nimic pentru el.

În mod logic, se putea presupune că, în copilărie, Hedda auzise discuţiile aprinse ale tatălui ei despre strategiile şi tacticile de război, că îl văzuse pe acesta jucându-se de-a războiul şi, totodată, ignorând-o total pe micuţa Hedda. Orice copil care este ignorat de unul din părinţi va fi obsedat să transforme această relaţie într-una de orgoliu, de acceptare şi mai ales de iubire. OBIECTIVUL ei GLOBAL era: „să obţin iubirea tatălui meu”. Acest OBIECTIV GLOBAL generează o argumentare logică şi o înţelegere a comportamentului dur şi calculat al Heddei. Ea încearcă să devină, chiar şi după moartea tatălui său, genul de om pe care tatăl ei *l-ar fi putut* iubi: un general maior.

Pentru a obţine asta, trebuia ca Judith să se comporte ca un general în casă. Cu fiecare interacţiune, conversaţie sau gest trebuia să fie în război. Să conducă trupe, să găsească subterfugii, să spioneze, s-o convingă pe doamna Elstead să distrugă dovezile etc. Comportamentul ei era unul diabolic, dar pentru că Judith lucrase cu o logică primară şi la obiect – spre a obţine iubirea tatălui ei – publicul şi criticii au descoperit în Hedda o femeie adevărată şi vulnerabilă, în stare de orice ca să învingă şi nu neapărat o femeie calculată şi incapabilă de iubire. Iată cum descria un critic interpretarea ei: „Deşi Hedda lui Ibsen este

considerată o tânără căsătorită de 29 de ani, Light, deşi are 51 de ani, creează un personaj realist şi care stârneşte înţelegere". Descoperisem OBIECTIVUL GLOBAL care scotea în evidenţă tot ceea ce avea miez în situaţia dată, respectiv, motivul primordial de a se comporta atât de urât. Până şi cei mai cumpliţi criminali au un motiv pentru care se comportă astfel. E datoria actorului să-l descopere.

OBIECTIVUL GLOBAL trebuie să fie simplu, la obiect şi să reprezinte o nevoie esenţială care să dea logică textului.

Indiferent dacă textul are două pagini sau două sute, dacă durează cinci minute sau o viaţă de om, OBIECTIVUL GLOBAL trebuie să asigure o „linie directoare" coerentă. Unde anume îşi începe personajul călătoria şi unde o termină ne furnizează indiciile asupra a ceea ce ar trebui să fie OBIECTIVUL GLOBAL. Acum câţiva ani, Rob Schneider a venit la mine cu un scenariu pentru comedia *Deuce Bigalow*: *Male Gigolo* (*Un gigolo de doi bani*) care este povestea unui gigolo, după cum spune şi titlul. După ce am discutat despre capcanele unui asemenea rol, i-am spus că trebuie să găsim un OBIECTIV GLOBAL care să aibă nu numai o logică pentru întreaga poveste, dar care să facă publicul să-l perceapă pe Deuce ca pe un erou, nu ca pe un tip superficial, care foloseşte sexul cu femeile ca supapă. După ce am explorat mai multe idei, am căzut de acord că OBIECTIVUL GLOBAL trebuie să fie „să fiu iubit". Şi încă într-o asemenea măsură; încât personajul să fie dispus să facă orice ca să obţină această iubire.

De asemenea, am discutat despre ce ar putea motiva acest OBIECTIV GLOBAL. Ce anume l-ar putea face pe un bărbat să fie atât de avid de dragoste, încât să se facă gigolo? Răspunsul a venit imediat: încă din copilărie, personajul lui a fost respins de fete în mod constant şi permanent. Nevoia de a fi acceptat de către femei nu s-a rezolvat niciodată, nici măcar în scenariul respectiv. Cum

abilităţile sale sociale nu s-au dezvoltat niciodată suficient, în toate situaţiile şi indiferent ce scop urmăreşte, Deuce se comportă ca un copil.

Urmărirea OBIECTIVULUI GLOBAL din perspectiva copilului i-a dat lui Rob inocenţa necesară ca să-l facă pe Deuce un personaj simpatic. La urma urmelor, un copil este în stare de orice ca să reuşească. De exemplu, un copil, dacă-şi doreşte neapărat o îngheţată, va încerca să seducă, să ţipe, să se tocmească, să se plângă, să acuze, să devină victimă, să se obrăznicească, şi toate acestea doar pentru a-şi obţine mult dorita îngheţată, iar noi îi iertăm comportamentul pentru că el are la bază naivitatea, inocenţa. Într-o lume a adulţilor, o nevoie şi un comportament copilăreşti vor fi iertate mai uşor. Uitaţi-vă la Jack Nicholson în *As Good As It Gets* (*Mai bine nu se poate*): şi el a creat un personaj din perspectiva copilului, un personaj care ar fi fost perceput ca fiind abuziv şi crud dacă l-ar fi interpretat din perspectiva adultului.

Acest OBIECTIV GLOBAL alimentat de propriile probleme din copilăria lui Rob Schneider avea să reprezinte două lucruri pentru film. Mai întâi, OBIECTIVUL GLOBAL a schimbat forma filmului. Comportându-se ca un copil, faptul că era gigolo nu mai reprezenta doar o activitate sexuală propriu-zisă. Chiar dacă femeile veneau la el pentru OBIECTIVUL iniţial – sexul –, Deuce le câştiga iubirea făcându-le să se simtă suficient de puternice încât să-şi poată depăşi problemele grave pe care le aveau: narcolepsia, obezitatea şi sindromul Tourette. Publicul l-a îndrăgit pentru că le salva pe aceste femei. Rob l-a transformat pe Deuce într-un erou. Şi astfel ajungem la al doilea lucru pe care l-a făcut OBIECTIVUL GLOBAL în raport cu filmul: l-a transformat într-o comedie de primă mâna şi un succes răsunător.

Citiţi scenariul integral şi nu doar o dată.

Pentru a descoperi OBIECTIVUL GLOBAL al unui anumit personaj, este important ca actorul să fi citit integral scenariul şi

nu doar o singură dată. Procedând astfel, va putea determina trăsăturile specifice personajului şi va descoperi cum reacţionează acesta în raport cu celelalte personaje sau cum se vorbeşte despre acest personaj în lipsa lui.

Dacă nu ar fi citit şi răscitit scenariul de *la The Silence of the Lambs* (*Tăcerea mieilor*), Anthony Hopkins n-ar fi înţeles niciodată că OBIECTIVUL său GLOBAL ca Hannibal Lecter nu era să devină un criminal în serie încă şi mai periculos, ci să-i câştige prietenia agentului FBI Clarisse Starling (Jodie Foster)… Scenariul se deschide cu Lecter care încearcă să descopere dacă agenta Clarisse merită sfaturile şi prietenia lui. Hopkins a folosit comportamentul bizar şi înspăimântător al personajului său ca pe o modalitate foarte eficientă de a o testa – intelectual, emoţional şi fizic. Hannibal Lecter este un tip cu traume foarte grave care provin din faptul că în copilărie a fost grav abuzat. Punerea la încercare a Clarissei devine necesară ca să se asigure că nu va abuza şi ea de el. Tactica lui bizară de testare e, de fapt, singura cale de a se proteja emoţional. Ea trece însă acest test foarte dur la care el o supune. Cum? Nu numai că dovedeşte că e puternică din punct de vedere intelectual şi emoţional, dar, ceea ce contează şi mai mult, e că încep să înţeleagă amândoi că ascund în sufletele şi vieţile lor demoni comuni care trebuie înfrânţi. Ambii au, de fapt, în minte aceiaşi „miei care ţipă”, dar au apelat la soluţii diametral opuse pentru a le face faţă – ea îi salvează pe alţii, iar el îi ucide. Punctul lor comun rămâne suferinţa şi ea îi leagă. Astfel se ajunge la o prietenie. O prietenie atât de puternică, încât publicul începe să aibă încredere că, indiferent ce s-ar întâmpla, Hannibal Lecter nu-i va face niciodată niciun rău Clarissei Starling. De fapt, legătura creată de actor a fost atât de eficientă, încât la sfârşitul filmului, când personajul îi spune sarcastic Clarissei: „La cină am un vechi prieten”, publicul râde şi nu este îngrozit, deşi ştim că, practic, el chiar îşi va mânca oaspetele. De ce? Pentru că OBIECTIVUL GLOBAL – „să-mi găsesc un prieten care să mă

înţeleagă cu adevărat” – face comentariul final acceptabil şi chiar amuzant, pentru că pare o discuţie între prieteni şi nu una între un canibal ahtiat după carne de om şi o agentă FBI începătoare. Relaţia lui Anthony Hopkins bazată pe OBIECTIVUL GLOBAL face ca *Tăcerea mieilor* să fie un film despre prietenia dintre două persoane total diferite şi nu doar un film comercial.

Este important de observat că Anthony Hopkins nu-şi percepe personajul, pe Hannibal Lecter, ca pe un om rău. Hopkins nu-şi judecă personajul. El îl tratează ca pe o persoană rănită de întâmplările anterioare din existenţa sa, iar crimele sale în serie – doar ca pe o reacţie răzbunătoare faţă de un trecut oribil şi dureros. Pentru că Hopkins nu a fost împovărat de judecăţi morale, şi-a permis libertatea de a explora toate faţetele unui individ foarte complex, lucru care a dus la o interpretare memorabilă.

Nu judecaţi niciodată personajul sau OBIECTIVELE sale.

Noel Coward spunea: „Nu poţi judeca arta”. Tot aşa nu vă puteţi judeca din punct de vedere moral personajul sau OBIECTIVELE sale. Proştii nu cred niciodată că sunt proşti. Răii nu cred că sunt răi – întotdeauna au o motivaţie pentru faptele lor. Un proxenet sau o prostituată, sau o femeie care face striptease nu urăşte neapărat faptul că aşa îşi câştigă existenţa. Şi nici nu se consideră o persoană superficială sau păcătoasă. Nu vă puteţi îmbâcsi, pânza cu doctrine morale şi valori sociale. Arta are nevoie de spaţiu ca să poată respira, de libertate ca să poată investiga fără restricţii. Culorile pe care le folosiţi în opera vqaştră trebuie să cuprindă o paletă cât mai largă. Aceasta trebuie să conţină toate părţile voastre bune, dar trebuie să includă şi aspectele malefice ale personalităţii voastre, acele umbre care sălăşluiesc în noi toţi.

Atunci când încercaţi să stabiliţi OBIECTIVUL GLOBAL, nu vă temeţi să cercetaţi şi să folosiţi părţile urâte, întunecate din voi. S-ar putea să fie nevoie să interpretaţi pe cineva care, conform

standardelor societăţii, să fie considerat un om rău, deşi el socoteşte că tot ce face e bine. Acest lucru trebuie să se reflecte în OBIECTIVUL GLOBAL. De exemplu: dacă personajul este un violator, OBIECTIVUL GLOBAL nu este „să violez femei”, ci, mai degrabă, „să-mi recapăt puterea”, să o recuperez de la persoana care mi-a luat-o pentru că m-a abuzat. Pe măsura ce vom explora ulterior în această carte categoria celor care abuzează de ceilalţi, care violează sau ucid, vom constata, de obicei, că victimele acestora sunt simboluri sau reprezentări ale persoanei care iniţial i-a violat sau abuzat. Aşadar, atunci când acţionează – abuzează, violează sau ucid –, ei consideră că se răzbună, făcând-o să sufere pe persoana care le-a luat iniţial puterea, fără milă. Contraatacul faţă de persoana care i-ar chinui simbolic este, cel mai adesea, singura cale prin care răpitorul/molestatorul/ucigaşul îşi poate accepta oribilele traume din copilărie. Aceasta este o modalitate pentru violator/molestator/ucigaş să nu se mai simtă o victimă a molestărilor din copilărie, ci din nou stăpân pe situaţie. Astfel poate fi justificat actul violului/omorului la nivelul interpretării.

Acest lucru este valabil chiar şi atunci când vine vorba de sinucidere – nu aveţi voie să judecaţi. Pentru unii este o soluţie viabilă atunci când vine vorba de o suferinţă copleşitoare şi insuportabilă. *Leaving Las Vegas* (*Părăsind Las Vegasul*) este o poveste despre Ben (interpretat de Nicolas Cage), un bărbat care vrea să se sinucidă prin băutură, dar căruia îi iese în cale Sera, o prostituată (interpretată de Elisabeth Shue). Am lucrat cu Elisabeth pentru ambele audiţii pe care le-a dat, precum şi pentru filmul propriu-zis.

Mai întâi, a trebuit să obţinem rolul, ceea ce a fost dificil, pentru că regizorul Mike Figgis nu credea că Elisabeth e potrivită pentru interpretarea personajului. Raţionamentul lui avea o justificare: înainte de acest film, Elisabeth interpretase doar roluri de fete bune, genul vecina ideală. Numai că ea îşi dorea foarte mult acest rol şi, în cele din urmă, Figgis a acceptat s-o vadă.

Ştiam că, în cel mai bun caz, avea să fie o întâlnire dată din milă. De noi depindea să-l facem să se răzgândească, în aşa fel încât s-o considere pe Elisabeth o Sera ideală.

Pornind de la text, părea că OBIECTIVUL GLOBAL al Serei era „să-l împiedic pe Ben să se sinucidă şi să-l fac să-şi dorească să vrea să trăiască”. Totuşi, acest OBIECTIV GLOBAL considera sinuciderea ca pe ceva imoral şi total greşit, ceea ce (după cum probabil aţi ghicit deja) contravenea convingerii mele că personajele şi faptele lor nu trebuie judecate. Am încercat vreo câteva idei şi apoi am întrebat-o pe Elisabeth: „Dar dacă Sera ar considera ea însăşi sinuciderea o soluţie şi, în loc să încerce să-l convingă pe Ben să rămână în viaţă, ea se simte atrasă de el tocmai pentru că ambii au găsit aceeaşi soluţie la suferinţă?”. OBIECTIVUL ei GLOBAL, a devenit atunci „să-l fac pe Ben să mă iubească”, o iubire care izvora din faptul că doi oameni găsiseră acelaşi răspuns pentru insuportabilele lor chinuri emoţionale. Acest lucru ar fi putut schimba *Leaving Las Vegas* dintr-o nemilos de deprimantă şi siropoasă poveste despre sinucidere într-o mare poveste de dragoste. Ar fi devenit o poveste de iubire a doi oameni care aveau să moară în curând şi care erau nevoiţi să trăiască o relaţie în doar câteva săptămâni, în vreme ce ea ar fi putut dura şi cincizeci de ani. Astfel, căpăta o cu totul altă conotaţie întrebarea pe care Sera i-o punea lui Ben: „De ce vrei să te sinucizi?” În loc să însemne: „De ce să vrei să faci una ca asta?”, ceea ce ar fi presupus că-l judecă, întrebarea devenea: „Ai aceleaşi motive să te sinucizi ca şi mine?”, ceea ce întărea asemănările dintre ei şi punea bazele unei legături ulterioare. Rămânând în poziţia în care nimeni nu era judecat pentru faptele sale, am decis şi că ar trebui ca Serei să-i placă faptul că era prostituată – la urma urmelor, această ocupaţie fiind singura prin care ea ar fi putut deţine puterea şi controlul în existenţa ei, iar acesta e întotdeauna un lucru pozitiv.

Elisabeth a dat proba şi i-a prezentat lui Mike Figgis viziunea

noastră asupra textului. Această interpretare l-a surprins şi l-a intrigat. Mai văzuse câteva actriţe, iar ele prezentaseră toate OBIECTIVUL GLOBAL al Serei ca fiind încercarea acesteia de a-l salva pe Ben, ceea ce o transforma în personajul şablon „prostituata cu inimă de aur”. Rezultatul unui asemenea OBIECTIV duce la o abordare dispreţuitoare la adresa intenţiei lui Ben. Lui Figgis nu-i putea ieşi din minte această nouă viziune a Serei. Nu numai că a angajat-o pe Elisabeth s-o interpreteze pe Sera într-un rol *contre-emploi*, dar a şi rescris scenariul cu gândul la OBIECTIVUL ei GLOBAL – două persoane care descoperă marea iubire alimentată de o nevoie reciprocă de a se sinucide. Elisabeth era, de asemenea, capabilă să aducă o iubire adevărată şi speranţa într-o poveste potenţial cumplită de dependenţă, prostituţie şi viol. De fapt, în cronica filmului semnată de Peter Travers de la revista *Rolling Stone* scria: „Filmul regizat de Mike Figgis după romanul autobiografic semnat în 1991 de John O’Brien este o tragedie care se învârteşte cu o ingeniozitate plină de energie şi o isteţime aproape imperceptibilă, de parcă nimeni nu le-ar fi spus îndrăgostiţilor că povestea lor ar fi trebuit să fie una deprimantă”. De fapt, majoritatea cronicilor au fost doar ecoul spuselor unuia dintre criticii de film care a declarat că în acest film este vorba despre: „… (în mod ciudat) o poveste înălţătoare despre sinucidere”. Elisabeth Shue a fost nominalizată la un Oscar, Nicolas Cage a luat Oscarul, iar Mike Figgis a fost nominalizat pentru Cea mai bună regie şi Cel mai bun scenariu.

Trebuie să analizaţi viaţa sufletească a personajului şi să găsiţi o cale prin care să faceţi să pară că el are dreptate să se poarte aşa cum o face, cercetând lucrul sau lucrurile care probabil au declanşat comportamentul din momentul prezentat în text. Viaţa sufletească a personajului trebuie nu doar cercetată, ci şi reprodusa emoţional în propria dumneavoastră viaţă, dându-i astfel un sens comportamentului strigător la cer şi amoral al acestuia.

Personajul lui Blanche Dubois din *A Streetcar Named Desire*

(*Un tramvai numit dorinţă*) este unul dintre cele mai cunoscute situaţii de antierou din teatrul american. OBIECTIVUL GLOBAL al lui Blanche este „s-o îndepărtez pe Stella (sora ei) de Stanley (soţul Stellei) şi s-o recâştig”. În încercarea ei de a-şi recupera sora, ea este dispusă să mintă şi să fure şi, ceea ce este şi mai rău, chiar să facă sex cu Stanley, cumnatul ei, ispitindu-l s-o violeze. De ce să-l împingi pe cumnatul tău să meargă atât de departe? Blanche face *orice* şi totul ca să-şi atingă OBIECTIVUL GLOBAL. Pentru că, dacă nu o face, moare. Şi nu doar în sens spiritual – dacă n-o convinge pe Stella să-l părăsească pe Stanley şi să fie din nou cu ea, va rămâne fără niciun ban, fără casa şi cumplit de singură.

Personalizaţi OBIECTIVUL GLOBAL al personajului

Barry Pepper a venit la mine ca să pregătim rolul său, Daniel Jackson, din filmul lui Steven Spielberg *Saving Private Ryan* (*Salvaţi soldatul Ryan*). Părea că OBIECTIVUL GLOBAL al lui Daniel este „să câştig războiul”. OBIECTIVUL GLOBAL avea câteva elemente pozitive: era simplu şi activ; nu era hiperintelectualizat; acoperea nevoile GLOBALE ale scenariului; şi nu judeca personajul. Totuşi, lipsea elementul general uman. Pentru Barry să câştige războiul nu însemna nimic. Aşa că a trebuit să găsim o cale prin care interpretarea lui să fie una adevărată, credibilă.

Barry e un băiat dintr-un orăşel din Canada, iar experienţa lui de viaţă n-a avut nimic de-a face cu războiul. Cum să ajungă el să-şi atingă OBIECTIVUL GLOBAL despre care habar n-avea? Se putea preface că a fost în al Doilea Război Mondial şi să aducă detalii istorice interpretării sale, dar atunci când spui o minciună complexă este greu să-ţi aminteşti toate faţetele ei şi, cu timpul, vei fi prins cu pantalonii în vine. Acelaşi lucru se întâmplă şi în actorie. Dacă sunt prea multe informaţii care se bazează pe pură imaginaţie, vor fi uitate cu uşurinţă.

În schimb, i-am sugerat că războiul poate să îmbrace multe

forme. Există lupte emoţionale care pot apărea în viaţa oricui şi care seamănă cu un câmp de luptă sau cu un război. Acest lucru era valabil pentru Barry care, pe vremea aceea, era logodit şi urma să se căsătorească. Apropierea zilei nunţii este întotdeauna înspăimântătoare. O nuntă iminentă îi poate intimida pe mulţi dintre noi (inclusiv pe mine) şi poate crea chiar senzaţia că îţi îngheaţă sângele în vene. Adevărul e că înainte de căsătorie majoritatea cuplurilor duc nişte lupte mai cumplite şi mai înfricoşătoare decât tot ce au trăit până atunci. Cu o zi înainte de cununie, m-am certat atât de tare cu viitorul meu soţ, încât l-am ameninţat că o să sar din mers din maşină pe autostradă. Ba chiar am deschis portiera şi am scos un picior în bătaia vântului, în încercarea mea nevrotică de a obţine câştig de cauză pentru nu ştiu ce fleac de la care pornisem discuţia. Faptul că trebuie să înfrunţi fraze de genul la-bine-şi-la-rău sau până-ce-moartea-ne-va-despărţi intimidează, sperie, îngrozeşte chiar, şi în multe cazuri (ca şi în al meu) reprezintă o ameninţare existenţială. Acest lucru poate fi comparat cu înfruntarea duşmanului într-o situaţie de război real. Şi dacă, în mod proverbial, căsătoria este socotită un fel de război, logic este să-ţi doreşti să câştigi bătălia. Ai vrea să ieşi triumfător din toate situaţiile pe care le-ai avea de înfruntat alături de viitorul partener. Ştiam că, desigur, cearta cu logodnica lui va fi o reacţie firească a lui Barry la iminenta zi a nunţii şi l-am pus să folosească luptele, temerile, îngrijorările şi ameninţările care reieşeau din această situaţie într-una de război personal. De aceea, OBIECTIVUL GLOBAL al lui Barry pentru filmul de război *Salvaţi soldatul Ryan* a devenit „să fac în aşa fel încât să am o căsnicie care să funcţioneze”.

Prin urmare, Barry nu mai interpreta un personaj de război, rodul unei simple fantezii. El şi-a urmărit OBIECTIVUL GLOBAL personal în *Salvaţi soldatul Ryan* cu o ferocitate care demonstra că există o miză foarte personală în joc: să câştige războiul mai presus de temerile sale şi ale logodnicei sale, în aşa fel încât să aibă o

căsnicie paşnică şi sănătoasă. El nu avea decât vreo câteva replici în acest film, dar publicul l-a considerat pe Barry ca pe unul dintre personajele principale alături de actori de categorie grea precum Tom Hanks şi Matt Dillon. Asta pentru că OBIECTIVUL său GLOBAL a fost atât de puternic pentru că s-a bazat pe ceva absolut necesar vieţii sale personale actuale, încât publicul, criticii şi viitorii angajatori (regizorii şi producătorii) nu au avut cum să nu-l observe, şi asta i-a schimbat cariera.

OBIECTIVUL GLOBAL ŞI OBIECTIVUL SCENEI sunt propulsorii tehnicii mele de analizare a textului. Fără aceste două OBIECTIVE nu există necesitate, nici perspectivă, nici consecinţe, nicio cale de urmat şi, mai important decât orice… nicio călătorie care să poată fi urmărită.

Capitolul II

Instrumentul 2
OBIECTIVUL SCENEI

Ce anume doreşte personajul pe durata unei scene

OBIECTIVUL SCENEI trebuie să sprijine OBIECTIVUL GLOBAL. OBIECTIVUL fiecărei scene nu poate nega OBIECTIVUL GLOBAL al întregului scenariu. Şi aceasta pentru că fiecare scenă reprezintă o legătură consecutivă – împreună ele formând un lanţ care completează arcul întregii poveşti. Dacă OBIECTIVUL GLOBAL pentru personaj este „să fie iubit”, atunci fiecare scenă succesivă va şlefui calea personajului spre a ajunge la acea iubire. Asta înseamnă că şi în situaţia în care personajul cere în căsătorie un alt personaj, într-o anumită scenă, dar în scena următoare acelaşi personaj divorţează, OBIECTIVUL GLOBAL a fost slujit totuşi în continuare. Cum? Pentru că acest al doilea OBIECTIV al SCENEI este motivat de OBIECTIVUL GLOBAL al personajului care nu primeşte iubire în actuala căsnicie şi atunci necesitatea îl face să caute dragostea în altă parte. Astfel, divorţul nu neagă OBIECTIVUL GLOBAL, „să fiu iubit”, ci îl împlineşte.

OBIECTIVUL SCENEI este mecanismul specific de intercomunicare între tine şi celălalt personaj dintr-o scenă, în vreme ce OBIECTIVUL GLOBAL reprezintă per total ceea ce personajul caută de-a lungul întregii poveşti. OBIECTIVUL SCENEI este calea propriu-zisă care trebuie urmată pas cu pas pentru realizarea OBIECTIVULUI GLOBAL, iar OBIECTIVUL SCENEI este exprimat cu ajutorul replicilor şi al activităţilor dintr-o anumită scena pe care trebuie să le analizaţi cu atenţie. În *Patton* din 1970, OBIECTIVUL GLOBAL al lui George C. Scott – care a interpretat rolul principal al generalului Patton, un personaj-cheie în cel de-al

Doilea Război Mondial – trebuie „să obţină puterea” asupra tuturor, indiferent dacă este vorba despre duşmani sau propriile trupe. În monologul care l-a făcut celebru, Scott stă în picioare în faţa unui steag american şi foloseşte ca OBIECTIV AL SCENEI „să vă dau forţa şi să vă inspir (pe voi, soldaţii mei)”. Asta va motiva trupele lui Patton să facă orice le va cere el, inclusiv să moară pentru el. Că reuşeşte să inspire atâta loialitate nu face altceva decât să îl transforme pe generalul Patton interpretat de Scott într-un tip încă şi mai puternic care, prin urmare, îi va însufleţi pe oamenii săi dispuşi să îl urmeze cu o şi mai mare convingere. Folosind OBIECTIVUL SCENEI, se creează o relaţie simbolică, în care toată lumea n-are decât de câştigat. De aceea rămâne aceasta una dintre scenele memorabile din toate filmele de război.

OBIECTIVUL SCENEI trebuie exprimat în aşa fel încât să fie necesar un răspuns

De exemplu, „să fac din tine cel mai bun prieten al meu”. Cu alte cuvinte, OBIECTIVUL SCENEI trebuie formulat în raport cu ceva ce puteţi *obţine* de la celălalt personaj din scenă. În felul acesta, urmărirea OBIECTIVULUI SCENEI trebuie să o *implice* şi pe cealaltă persoană, ceea ce vă va împiedica să vorbiţi *unui* alt actor, făcându-vă, în schimb, să vorbiţi *cu* el. În acest fel veţi căuta să obţineţi o reacţie, iar nu să vorbiţi cu pereţii. Va trebui, prin urmare, să răspundeţi la următoarea întrebare: „oare mi-am exprimat OBIECTIVUL SCENEI în aşa fel încât să genereze un răspuns, o reacţie?” Trebuie să vă opriţi la esenţial, să excludeţi analiza psihologică şi să rostiţi OBIECTIVUL SCENEI astfel încât să devină primordial, util şi foarte simplu. Asta vă va permite să jucaţi cu trupul, şi nu cu mintea. Dacă eşti prea raţional, vei deţine controlul. Dar când miza este mare – când eşti foarte furios sau când ai o mare încărcătură sexuală –, raţionamentul creierului se duce pe apa sâmbetei, totul este preluat de corp şi de emoţii, şi

sfârşeşti prin a te comporta într-un fel care adesea te surprinde. „De unde o mai fi apărut şi asta? De obicei nu mă port aşa”. Acesta este gândul care trebuie să vă încolţească în minte dacă aţi formulat în aşa fel OBIECTIVUL SCENEI încât să fie primordial, să presupună mize mari şi să reprezinte o nevoie de bază, stringentă.

Două exemple de tip de gândire cerebrală şi raţională în formularea OBIECTIVULUI SCENEI ar fi:

— „Vreau să-mi dau seama cum funcţionează gândirea ta, ca să descopăr că avem destule în comun ca să mă îndrăgostesc”.

Sau:

— „Trebuie să înţelegi de ce procedez aşa, pentru că am fost maltratată în copilărie şi mă întreb dacă tu reacţionezi cu adevărat la drama mea”.

După cum vedeţi, acest tip de OBIECTIV AL SCENEI devine prea cerebral şi prea confuz pentru a crea o călătorie fără ocolişuri. Feriţi-vă de concepte ezoterice sau prea intelectualizate. Indiferent cât de deştept sau cât de prost ar fi personajul interpretat, nevoile primordiale sunt întotdeauna aceleaşi – de aceea şi sunt primordiale sau primitive chiar. Albert Einstein sau retardatul Lenny din *Oameni şi şoareci* acţionează în funcţie de aceleaşi mecanisme primordial umane cum ar fi nevoia de a fi iubiţi. Doar că şi le manifestă diferit.

Puteţi evita hiperintelectualizarea OBIECTIVULUI SCENEI încercând trei sau patru OBIECTIVE ALE SCENEI în dialog. Cel care pare mai logic, care implică trupul şi emoţiile în interpretare, atunci când îl rostiţi cu glas tare este cel corect. El va deveni de la sine înţeles pentru că, astfel, cel mai eficient OBIECTIV AL SCENEI vi se va potrivi mănuşă.

OBIECTIVUL SCENEI nu se schimbă niciodată în mijlocul scenei

Ddacă OBIECTIVUL SCENEI se schimbă sau pare că s-ar fi

schimbat cândva, în timpul scenei, înseamnă că aţi ales un OBIECTIV AL SCENEI greşit. OBIECTIVUL SCENEI trebuie să aibă tot atâta logică la începutul cât şi la sfârşitul acesteia, tocmai pentru a-i asigura un început, un mijloc şi un sfârşit.

OBIECTIVUL SCENEI trebuie să rezulte dintr-un proces de gândire simplu – unul care nu îşi schimbă direcţia şi nu se transformă în gânduri complet noi atunci când apar mai multe OBIECTIVE ALE SCENEI. Complexitatea interpretării provine din felul în care respectivul personaj îşi manifestă nevoile. Cu alte cuvinte, *felul în care* este interpretat rolul se va schimba radical în funcţie de complexul unic format de experienţele, personalitatea, priorităţile şi mediul din care provin *atât personajul*, *cât şi actorul* care îl interpretează. Este vorba despre acel cine-sunt-eu-de-fapt al personajului, precum şi de cine eşti, ca persoană, tu, actorul care dai viaţă nuanţărilor comportamentului individual ale personajului respectiv.

OBIECTIVUL SCENEI trebuie să fie ceva ce poate fi prelucrat din mintea ta, din inima ta, din rărunchii tăi şi din sexualitatea ta – nevoi umane simple precum:

— „să te fac să mă iubeşti”;
— „să te fac să-mi dai o slujbă”;
— „să te fac să-mi recunoşti valoarea”;
— „să fac din tine aliatul meu”;
— „să te fac să-mi dai înapoi puterea”;
— „să te determin să faci dragoste cu mine”;
— „să-ţi demonstrez că greşeşti, pentru ca eu să am dreptate”;
— „să te fac să-mi dai speranţe”;
— „să te determin să mă ajuţi să mă simt mai bine”;
— „să te fac să mă adori”.

Abordarea greşită a OBIECTIVULUI SCENEI ar fi exprimată astfel:

— „am nevoie de iubire”;
— „am nevoie de o slujbă”;
— „vreau să mi se recunoască valoarea”;
— „am nevoie de un aliat”;
— „vreau să deţin puterea”;
— „mi-ar plăcea să fac dragoste”;
— „vreau să am dreptate”;
— „vreau să-mi fac speranţe”;
— „vreau să mă simt mai bine”;
— „vreau să fiu adorat/a”.

Cel de-al doilea rând de exemple este greşit, pentru că structura şi conceptul redactării lor nu presupune solicitarea unui răspuns, a unei reacţii. Adică nu îl afectezi în niciun fel pe celălalt actor.

Actoria presupune un joc între mai multe persoane.

Există o enormă diferenţă între cineva care spune „vreau iubire” şi cineva care spune „am să *te* fac să *mă* iubeşti”. La prima afirmaţie puteţi să ridicaţi din umeri şi să răspundeţi: „Foarte bine! Bravo! Succes! Nu asta vrem cu toţii?”, pe câtă vreme cea de-a doua *produce o schimbare* în cealaltă persoană. Ceilalţi sunt obligaţi să reacţioneze. Pot fi extatici, distruşi, temători, dar răspunsul va fi real. Toate acestea vă vor ajuta să vă gândiţi la OBIECTIVUL SCENEI ca la o acţiune de natură afectivă pe care trebuie să o îndepliniţi pentru a stabili o relaţie umană de o formă sau alta.

Trebuie să schimbaţi ceva în cealaltă persoană ca să

obţineţi în final ceea ce vă doriţi.

OBIECTIVUL SCENEI voastre *trebuie să fie* exprimat în aşa fel încât să solicite un răspuns. El trebuie să îl afecteze pe celălalt actor, astfel încât să genereze în acesta nevoia de a vă da un răspuns, de a reacţiona. Interacţiunea dintre cei doi actori care încearcă să obţină fiecare ceva de la celălalt este la fel de palpitantă ca un meci de box. Cu cât alegeţi un OBIECTIV AL SCENEI mai puternic, cu atât şi reacţia va fi mai puternică şi astfel scena în ansamblu va fi mai puternică. Urmărirea unui OBIECTIV AL SCENEI care presupune o reacţie vă va menţine mereu în priză, pentru că nu veţi şti niciodată cum va reacţiona celălalt actor. Pornind de la această reacţie necunoscută, nici voi nu ştiţi cum veţi reacţiona ulterior. În felul acesta, interpretarea voastră va deveni cu adevărat o experienţă dintr-un-moment-în-altul, trăită cu sufletul la gură.

De fapt, s-ar putea să vă fie de mare folos să consideraţi actoria un fel de meci de box. Când vă aflaţi în ring, nu ştiţi ce lovitură vă va aplica adversarul ca să încerce să câştige meciul. Veţi şti ce are de gând celălalt boxer doar atunci când el va acţiona. Începeţi să vă încăieraţi folosind cea mai bună lovitură din arsenalul propriu. Celălalt boxer să zicem că va răspunde cu upercut. Apoi, voi veţi reacţiona la upercutul lui întâi încasându-l şi apoi contraatacându-l cu cea mai bună lovitură de care sunteţi în stare, încercând să aveţi câştig de cauză. Celălalt boxer conştientizează răspunsul la upercutul lui şi răspunde din nou cu propria-i lovitură cu care speră să câştige şi aşa mai departe. Astfel, întreaga acţiune se desfăşoară de la o clipă la alta şi este foarte dinamică.

OBIECTIVUL (indiferent că este GLOBAL sau al SCENEI) reprezintă cel mai important instrument de actorie

Da, viaţa emoţională a actorului este importantă. Dar fără simţul mişcării pe care îl da OBIECTIVUL şi fără să folosiţi emoţiile ca să vă alimentaţi scopul (OBIECTIVUL), emoţiile voastre zac pur şi simplu ca o adunătură de sentimente inutile. Când un actor joacă doar cu încărcătură emoţională, publicul este martorul unei interpretări superficiale. Jocul interior în sine, fără un OBIECTIV, creează o stare emoţională statică, pentru că emoţiile nu au şi mişcare. Emoţiile sunt *reacţia* la un eveniment sau un stimul. Ceea ce faceţi cu aceste emoţii ca să realizaţi OBIECTIVUL SCENEI este, de fapt, ceea ce creează o interpretare puternică. Lăsaţi emoţiile să fie avântul sau motivaţia pentru atingerea OBIECTIVULUI SCENEI şi nu un scop în sine.

Când Eriq LaSalle a venit prima oară să studieze cu mine, era un actor introspectiv – profund şi serios, dar cu tendinţa de a păstra pentru sine această seriozitate. N-a avut nevoie decât de câteva luni ca să-şi însuşească imboldul de a câştiga prin interpretările sale. Dorinţa de a câştiga este atât de prezentă în structura umană, încât în momentul în care o conştientizezi aproape că nu mai ai cum să dai înapoi. El a început să-şi perceapă munca şi scenariile nu doar ca pe nişte ocazii de a scoate la iveală bogata lui viaţă emoţională, ci de a câştiga şi de a realiza ceva. Asta i-a permis să încorporeze instinctul înnăscut de supravieţuire al omului – indiferent că este vorba de o supravieţuire emoţională sau fizică – în munca sa. Curând după ce a avut această revelaţie a dat o probă pentru rolul dr. Peter Benton din serialul *EI* (*Spitalul de Urgenţă*), marele succes de televiziune. Dr. Benton trebuie să fie un tip introspectiv şi temperamental. Contracandidaţii lui Eriq au făcut greşeala ca atunci când au dat proba să creeze un personaj capricios pentru că aşa era scris în scenariu. Mulţi dintre actori preferă să vină în întâmpinarea textului scris şi nu să caute nevoile umane şi ţelul personajului. În scena pe care a interpretat-o la audiţie – în care toţi ceilalţi actori l-au interpretat pe dr. Benton ca pe un doctor mereu cufundat în gânduri, pentru care

totul este o chestiune de viaţă şi de moarte, un „doctor” tipic – Eriq a decis să joace altfel. El s-a bazat pe OBIECTIVUL SCENEI – nevoia umană care izvorăşte din propria lui viaţă personală unică – care a devenit: „să te fac să rămâi în viaţă”. Eriq a împrumutat persoanei în pericol de moarte ceva important din propria lui viaţă, ceea ce a sporit încărcătura emoţională, nevoia de ordin afectiv a OBIECTIVULUI SCENEI şi, totodată, a conferit scenei o direcţie, mişcare şi o dorinţă extremă de a atinge un scop, dar şi posibilitatea de a da greş în munca sa. Toate acestea l-au făcut pe Eriq – dar şi pe publicul său format din şefii reţelei de televiziune – să anticipeze că se putea întâmpla orice – pentru că, într-adevăr, aceasta era realitatea. Lucrul cu OBIECTIVUL SCENEI a. Creat o înşiruire de momente dramatice. Când am discutat cu unul dintre directorii reţelei după audiţie, mi-a mărturisit că Eriq n-avea rival. Era exact ceea ce căuta NBC-ul, fiind singurul actor al cărui personaj avea un scop şi urmărea ceva.

Întotdeauna OBIECTIVUL SCENEI trebuie să aibă legătură cu o relaţie, nu să fie doar o simplă interpretare a intrigii dacă publicul n-ar dori să vadă decât intriga, n-am mai avea nevoie de actori. Am pune doar scriptul pe ecran şi i-am lăsa pe oameni să-l citească. Actorii există ca să interpreteze scenariul, îmbogăţindu-l, aducându-i latura umană. Asta duce la crearea unei relaţii de un tip sau altul. Chiar şi când cineva îţi pune pistolul la tâmplă, trebuie să creezi o relaţie cu cel care ţine arma în mână, altfel acesta te va împuşca de îndată ce vei încerca să fugi.

Cel mai bine este exemplificat acest concept în filmul *Misery* (*Tortura*). James Caan a fost drogat şi legat de o nebună, o obsedată, o admiratoare cu înclinaţii criminale, interpretată de Kathy Bates. Când încearcă să o înfrunte sau s-o pună la punct, o înfurie şi mai tare, ceea ce-i produce noi suferinţe fizice. Personajul lui înţelege că pentru a supravieţui trebuie să-i dea de înţeles că o place, că o înţelege şi că are încredere în ea. Creând astfel o relaţie cu ea, îşi salvează viaţa.

În serialul *The West Wing* (*Casa Albă*) actriţa Janel Moloney a fost iniţial angajată pentru un episod, eventual, pentru încă o apariţie, ca *guest star*, pentru a interpreta rolul Donnatella Moss, asistenta lui Josh Lyman. Dialogul nu presupunea niciun fel de relaţie la serviciu şi niciun fel de intrigă. Janel însă n-a perceput scenele ei cu „şeful" doar ca pe o manifestare a faptului că este o persoană eficientă în meseria ei de la Casa Albă (aşa cum era intriga), ci a creat o relaţie care a avut la bază OBIECTIVUL SCENEI, şi anume „să te fac să te îndrăgosteşti de mine şi să te simţi atras de mine din punct de vedere sexual". Ea a introdus sexualitatea în ecuaţie pentru că este o nevoie primordială la care reacţionează *toată lumea*. Acesta este un lucru pe care Janel l-a învăţat şi răsînvăţat în timpul repetiţiilor din cadrul seminariilor noastre. Atingerea OBIECTIVULUI SCENEI presupune sexualitate şi iubire, ceea ce deschide o adevărată cutie a Pandorei cu care te poţi juca – şi anume, o relaţie dinamică angajată-şef, ceea ce este întotdeauna riscant şi periculos de ambele părţi, pentru că rişti să-ţi pierzi slujba şi-ţi va fi foarte greu să-ţi găseşti o alta; apoi mai există şi riscul ca el să fie căsătorit şi ea nu, ceea ce transformă nevasta într-un potenţial duşman; şi, fireşte, mai există şi problema realizării eficiente a sarcinilor de serviciu care devin mult mai greu de îndeplinit când mintea îţi zboară spre tot felul de scenarii erotice. OBIECTIVUL SCENEI i-a dat lui Janel posibilitatea să ia un personaj simplu, fără nimic special şi să-şi transforme rolul într-unul complex, cu mai multe straturi şi faţete, devenind un personaj cu care noi toţi să putem interacţiona. Ca urmare, a transformat un rol episodic într-unul de lungă durată, într-un serial de mare succes, care i-a adus două nominalizări la Emmy.

OBIECTIVUL SCENEI îi conferă acesteia un început, un mijloc şi un sfârşit.

OBIECTIVUL SCENEI îi oferă acesteia un traseu concentrat în

jurul replicilor: un început, un mijloc şi un sfârşit. De asemenea, îi conferă scenei o logică pentru care să existe – ca răspuns la întrebarea „de ce există această scenă?”. OBIECTIVUL SCENEI face ca scenariul să aibă mai multă logică, inspirându-i fiecărui personaj o mişcare şi o direcţie în care să îşi canalizeze emoţiile şi ideile din scena respectivă. Emoţiile pure în sine nu aparţin spiritului uman. Ele se dezvoltă din nevoia noastră de a câştiga sau de a realiza ceva. Djimon Hounsou – care a jucat în *Amistad* şi *Gladiatorul* şi a fost nominalizat la Oscar pentru rolul din în *America* –, a venit la mine ia puţină vreme după ce sosise în Statele Unite din Africa (el provine din Benin, Africa de Vest). Vorbea engleza, dar nu era limba lui maternă. La clasă, interpretările lui erau de neînţeles din pricina unui accent puternic african. Ştiam că are talent şi o viaţă emoţională puternică. Dar cui îi mai pasă când publicul – eu şi ceilalţi actori din clasă – nu înţelegeam ce naiba spunea el acolo. Am avut cu toţii o revelaţie însă când a interpretat o scenă din piesa *Women of Manhattan*. Era o scenă despre o întâlnire amoroasă aranjată în care personajul lui Djimon, Duke – un bărbat afro-american –, se întâlneşte cu o fată albă şi care habar nu avea că Duke este de culoare. La prima încercare, scena era destul de confuză pentru că, din nou, nu se înţelegea prea bine ce spunea el din pricina dialectului extrem de puternic. Aparent, Djimon interpreta doar starea sa de disconfort interior cauzată de reacţia rasistă a feţei, fără a se ajuta însă de OBIECTIVUL SCENEI. I-am spus că are nevoie de un OBIECTIV AL SCENEI astfel încât povestea să prindă contur şi să aibă o logică. OBIECTIVUL SCENEI era unul cât se poate de simplu, „să te fac să mă placi”, ceea ce ar putea fi un mod eficient de a face faţă intoleranţei feţei şi de a câştiga dreptul să facă sex cu ea, care era scopul serii. A refăcut scena, dar, de data aceasta, ca o persoană care încearcă să facă pe altcineva *să îl placă*. El i-a folosit şarmul, umorul, senzualitatea, disponibilitatea, fiind chiar provocator. Oarecum, accentul nu părea să mai fie un inconvenient. Şi eu, şi

ceilalţi actori din clasă ştiam exact ce se întâmplă şi a reuşit să ne facă să râdem (piesa e o comedie) acolo unde, în prima fază, nu obţinuse decât reacţii forţate şi timide. Ideea este că şi atunci când vorbeşti o limbă străină, dar ai un OBIECTIV AL SCENEI puternic, celălalt actor sau ceilalţi actori, precum şi publicul vor pricepe ce vrei să transmiţi.

Descoperiţi unde şi cum o anumită scenă se încadrează în ansamblul scriptului

OBIECTIVUL SCENEI trebuie să sprijine OBIECTIVUL GLOBAL ca să-i dea posibilitatea personajului să pornească într-o călătorie care începe în punctul A şi, în mod logic, se termină în punctul Z. Drumul trebuie să fie drept şi simplu de urmat, atât pentru actorul care-şi interpretează personajul, cât şi pentru publicul care îl urmăreşte. Asta presupune să cântăriţi exact cum se potriveşte scena respectivă în întregul scenariu. Are loc la început, la mijloc sau la sfârşit? Pe măsură ce se avansează în scenariu, intriga şi miza cresc exponenţial. Cea mai bună cale de a înţelege cum se construieşte acţiunea de la o scenă la alta este să vă gândiţi cum evoluează o relaţie.

Să urmărim, pentru exemplificare, o primă întâlnire amoroasă care pune bazele unei relaţii ce se finalizează printr-o căsătorie. Să zicem că prima scenă o reprezintă această primă întâlnire. Nu e prea multă intensitate în această scenă, pentru că încă nu există un trecut şi o poveste între cele două personaje. La prima întâlnire, miza provine dintr-o trecută relaţie dureroasă şi nu din evenimente care s-au petrecut între cele două persoane care se întâlnesc. La această primă întâlnire personajele se privesc întrebându-se „oare eşti ca fostul/fosta care m-a făcut să sufăr?”. O altă scenă se petrece şase luni mai târziu. Personajele sunt deja împreună. Acum au o istorie comună, există teama de implicare, de a nu suferi şi tensiunile create din conflictele care au existat în cele şase luni.

Miza este mai mare, pentru că fiecare poate să-l facă pe celălalt să sufere, putând produce mult mai multă suferinţă decât ar fi reuşit să provoace în prima lor lună împreună. Următoarea scenă se petrece după ce s-au mutat împreună. Femeia află că bărbatul o înşală, dar vrea totuşi să continue relaţia. Acum miza a ajuns şi mai mare, pentru că au de înfruntat o mulţime de obstacole pentru a-şi menţine relaţia. Într-un fel sau altul ăsta se întâmplă. Următoarea scenă are loc în ziua dinaintea nunţii. Miza este şi mai mare acum. Căsătoria presupune o mare implicare de ambele părţi. Este pentru totdeauna. Dintr-odată ies la iveală şi devin tot mai evidente toate acele probabilităţi dezastruoase („dar dacă…”): „dar dacă mă va înşela din nou, dar dacă n-o să avem bani, dar dacă găsesc pe cineva mai bun, dacă se schimbă, dacă o să devină întocmai ca enervanta de maică-sa?!” După cum vedeţi, dacă ştii când se petrece o anumită scenă, acest lucru te ajută s-o analizezi cu mai multă acurateţe şi minuţiozitate în momentul respectiv.

Carrie-Anne Moss a învăţat să perceapă scena în relaţie cu scenariul când a lucrat la clasă şi a folosit această experienţă din plin la proba pe care a dat-o pentru *Matrix*. Ea trebuia să citească o scenă care se petrece la începutul scenariului, respectiv, scena din film când personajul ei îl recrutează pe personajul lui Keanu Reeves, Neo, într-un club de noapte. Mai întâi, a citit tot scriptul ca să decidă OBIECTIVUL GLOBAL care era „să iubească şi să fie iubită” (dar, în primul rând, trebuia să transforme lumea, să o facă mai bună pentru a exista un mediu sigur în care *să iubească şi să fie iubită* şi să aibă o familie). Apoi a analizat scena. Deşi dialogul era unul tipic de recrutare, plin de termeni de tehnologie SF, a transformat OBIECTIVUL SCENEI într-unul care descria o nevoie fundamentală: „să te fac să mă placi”. Asta i-a dat posibilitatea lui Carrie-Anne să stabilească începutul călătoriei sale care, la final, să o ajute să-şi îndeplinească OBIECTIVUL GLOBAL. Având în vedere că se petrecea la începutul scenariului, când personajele Trinity şi Neo încă nu au o poveste comună, OBIECTIVUL SCENEI

a fost evident în comportamentul care presupunea o atitudine de flirt, sexy, aţâţătoare, inteligentă (aşa cum este începutul oricărei relaţii). Ea şi-a transformat OBIECTIVUL SCENEI într-o nevoie omenească de a i se răspunde, ceea ce a generat o interacţiune interumană. Aşadar, a fost singura dintre mai multe actriţe care a dat probă şi care n-a jucat doar o partitură tipică de film SF, ci a pus bazele unei relaţii puternice. A câştigat rolul, deşi a avut sute de contracandidate.

Câştigaţi-vă dreptul de a ajunge la sfârşitul scenariului

De asemenea, un actor nu trebuie să uite cum se termină scenariul. Şi să-şi câştige dreptul – scenă cu scenă – de a ajunge acolo. Dacă scenariul se termină cu tine alături de celălalt personaj, fiecare scenă trebuie să fie, într-o formă sau alta, construită cu gândul de a urmări o mare iubire. Dacă la finalul scenariului vă despărţiţi, atunci trebuie să câştigi dreptul să te desparţi. În filmul *The Way We Were* (*Cei mai frumoşi ani*) personajele interpretate de Barbra Streisand şi Robert Redford se despart în final, se înstrăinează. Aşadar, încă din primele scene împreună trebuie să se remarce diferenţele insurmontabile dintre cele două personaje. În film, îi urmărim cum îşi expun diferenţele care ar trebui depăşite pentru a avea o relaţie sănătoasă. El este tipul anglo-saxonului protestant rafinat, senzaţional şi totul îi vine de-a gata în viaţă. Ea este evreică, zgomotoasă, încăpăţânată, simplă şi care a trebuit să muncească din greu pentru a obţine ceva în viaţă. În încercarea lor de a fi împreună, cei doi descoperă că trebuie să renunţe la prea multe, ceea ce contravine nevoilor lor interioare de a se dezvolta ca fiinţe umane. Cu alte cuvinte, nu sunt potriviţi unul pentru celălalt. Se trezesc compensând prin vorbe şi fapte şi încercând imposibilul. Nu poţi să pui la un loc soarele şi luna. Într-o scenă, personajul lui Redford merge acasă la personajul lui Streisand ca să se despartă de ea. Şi totuşi

personajul lui Streisand face tot ce-i este posibil să-l păstreze în viaţa ei. Îi propune să-şi schimbe aspectul fizic şi să înveţe să nu mai gătească evreieşte; să se mute la Los Angeles, oraş pe care-l urăşte cu toată fiinţa ei; să intre în industria cinematografică, deşi consideră că asta înseamnă să îţi vinzi sufletul. Urmărind această scenă separat, fără a o percepe în contextul scenariului integral, pare că OBIECTIVUL SCENEI personajului Barbrei ar fi „să te fac să mă iubeşti”. Dar, cum cei doi nu sfârşesc împreună, iar ea trebuie să câştige dreptul de a se despărţi la finalul filmului, OBIECTIVUL SCENEI devine „să te fac să rămâi cu mine cu orice preţ”. OBIECTIVUL SCENEI câştigă dreptul la despărţire pentru că presupune că aceasta va apărea în timp, când femeia va fi tot mai nemulţumită de bărbat (şi el de ea) şi mai plină de resentimente izvorâte din faptul că trebuie să se schimbe şi să renunţe la prea mult din ceea ce este pentru a putea fi împreună. Incluzând ideea de „cu orice preţ” în OBIECTIVUL SCENEI devine inevitabil că, în final, sacrificiul va fi prea mare pentru amândoi şi singura lor cale de a supravieţui emoţional va fi să se despartă.

Chiar dacă personajul moare, trebuie să vă câştigaţi şi dreptul de a muri.

Trebuie să vă folosiţi de felul în care personajul vostru percepe moartea, mai ales atunci când vă alegeţi OBIECTIVUL SCENEI. Când am lucrat cu Elisabeth Shue la *The Saint* (*Sfântul*), scenariul fusese scris în aşa fel încât ea să moară în a doua treime a filmului, din pricina unei boli de inimă incurabile. În fiecare scenă am decis că OBIECTIVUL SCENEI trebuie să includă trăitul la maximum al existenţei sale pentru a-şi împlini viaţa înainte să moară. OBIECTIVUL SCENEI de genul „să te fac să mă iubeşti înainte să mor” a dat fiecărei scene în parte o intensitate suplimentară, având în vedere că totul era contracronometru. Ca urmare, alegerile şi interpretările ei au fost atât de puternice, încât

nimeni nu şi-a mai dorit să moară. Când s-a prezentat prima versiune a *Sfântului* unui public în avanpremieră, acesta a decis că filmul se sfârşeşte atunci când ea moare. Studiourile au reacţionat cheltuind milioane în plus pentru a rescrie şi refilma ultima treime din film pentru a menţine în viaţă personajul lui Elisabeth. Criticul de film Charles Taylor scria pe site-ul Salon com: „*Sfântul* a fost rescris şi refilmat după o previzionare la care publicul a obiectat la faptul că Shue era omorâtă în scenariu. Deşi urăsc asemenea previzionări test, înţeleg foarte bine reacţia publicului. Fără Shue, fără prezenţa ei plină de căldură şi fără maleabilitatea ei, *Sfântul* nu te reţine prin intrigă". Criticul Janet Maslin de la *New York Times* a adăugat: „Domnişoara Shue reuşeşte să fie mai bună decât tot filmul". Laudele importante vin atunci când îţi fixezi mize importante pentru OBIECTIVELE SCENELOR.

Probabil că vă întrebaţi: „Dar ce se întâmplă dacă personajul nu suferă de o boală incurabilă şi moartea nu poate fi anticipată? Cum ar putea personajul meu să ştie despre moartea sa iminentă?" Este clar că actorii trebuie să-şi folosească al şaselea simţ pentru a recrea comportamentul uman. Într-un fel sau altul ne dăm seama de pericol sau de o tragedie ce urmează să se producă. Actorul trebuie să-şi dezvolte sau să-şi folosească acest al şaselea simţ, pentru că el este un instrument viabil, pe care te poţi baza. Dacă personajul tău trăieşte o mare tragedie, încercaţi să ghiciţi ce-o să se întâmple şi să adaptaţi din mers OBIECTIVUL SCENEI.

În *Naşul 2*, Fredo, fratele lui Michael Corleone, este omorât la solicitarea lui Michael. Cât este încă în viaţă, Fredo trebuie în permanenţă să conştientizeze că Michael e în stare să-şi ucidă până şi fratele. El se gândeşte la asta de fiecare dată când o dă în bară, ceea ce, în cazul lui Fredo, se întâmplă foarte des. Un OBIECTIV AL SCENEI de tipul „să te fac să mă ierţi" ar putea să ajute în aşa fel încât fratele lui să nu-l mai îngroape în ciment. Actorul care-l interpretează pe Fredo trebuie să păstreze un contact conştient cu ideea că ar putea fi omorât în orice moment.

OBIECTIVUL SCENEI ar produce nişte sentimente foarte puternice de frică şi panică, iar acestea, la rândul lor, ar putea crea alte rezultate dramatice.

Dacă omorâţi pe cineva, trebuie să câştigaţi şi acest drept.

Piesa *Edmund* este un text pe care l-am folosit deseori la clasă pentru că este o bună ilustrare a felului în care poate fi interpretat un criminal în serie (tipul de personaj atât de des întâlnit în filme şi seriale). Într-una dintre scene, personajul lui Edmund face sex cu o fată pe care tocmai a agăţat-o. După partida de sex, Edmund încearcă s-o provoace, să o enerveze, s-o înfurie, încât să-i spună lui nişte lucruri îngrozitoare, să se poarte aşadar oribil, încât să merite să fie omorâtă. OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să-ţi meriţi moartea”. El încearcă intoleranţa, violenţa, sexul, o face să se simtă proastă. Nimic nu merge. În final, o doboară spunându-i că niciodată n-a jucat pe o scenă, deşi zice că e actriţă. Sub aparenţa înşelătoare că-şi ajută victima să se confrunte cu realitatea, Edmund îi spune: „Zi după mine: «Sunt o simplă chelneriţă!»…” adevărata intenţie a lui Edmund este să o determine să explodeze de nervi. Şi iată că ţine – ea se transformă într-o adevărată bombă umană. Se comportă oribil, e mânioasă (exact ce urmărise el), justificând astfel OBIECTIVUL SCENEI, aşa cum este acesta înţeles din perspectiva lui Edmund. Din punctul lui de vedere, ea merită acum să fie omorâtă, iar el este omul ideal s-o facă.

Să nu judecaţi niciodată OBIECTIVUL SCENEI

Nu vă contaminaţi alegerile cu puncte de vedere sociale, morale sau personale. Când începeţi să judecaţi aşa, aplicaţi, de fapt, o formă de cenzură. Iar cenzura contravine artei. Uneori,

ceea ce pare o situaţie oribilă poate fi perceput ca un lucru pozitiv. Dacă personajul este înfrânt la finalul scenei, există toate şansele ca el să fi vrut să se întâmple aşa. În *Raging Bull* (*Taurul furios*) e o scenă când Jack LaMotta îşi chestionează nevasta, pe Vickie, unde a fost toată după-amiaza. Ea minte. Sunt nişte minciuni evidente care induc ideea că ea îl înşală. Vickie însă nu trebuie să mintă. Ea nu l-a înşelat şi are şi martori în acest sens. Şi totuşi spune nişte minciuni insinuante care ştie cu siguranţă că îl vor înfuria la maximum pe Jake. De ce? Pentru că vrea ca el s-o lovească, pentru că, după ce o va bate, vor face sex. Unul foarte violent – aşa cum le place lor. E un joc al lor care face ca relaţia dintre ei să meargă perfect. Şi cum această maltratare o va ajuta să obţină ceea ce vrea, totul devine un act pozitiv. OBIECTIVUL SCENEI ei este: „să te fac să mă baţi, ca să avem o partidă de sex extraordinară”.

Pe lângă faptul că nu trebuie să judecaţi OBIECTIVUL SCENEI, trebuie să găsiţi motivaţia umană care să se potrivească OBIECTIVULUI SCENEI chiar şi. Atunci când personajul vostru pare angajat în fapte reprobabile. Aşa am lucrat cu James Marsden şi Kate Hudson la filmul *Gossip* (*Bârfa*). Derrick (Marsden) şi Naomi (Hudson) sunt iubiţi de pe vremea liceului. Vine seara balului şi există deja o înţelegere tacită că vor face dragoste. Într-adevăr, se trece la fapte până la momentul adevărului: momentul penetrării propriu-zise. Naomi se sperie şi se răzgândeşte. Îi spune că nu mai vrea s-o facă. Derrick o face totuşi. Naomi îl dă în vileag ca violator Tot orăşelul îl înfierează pe Derrick. Nici părinţii nu mai vor să audă de el. Derrick se mută la New York şi încearcă să-şi refacă viaţa, urmând universitatea. În al doilea semestru, din pură întâmplare, Naomi se înscrie la aceeaşi universitate. Folosind un amalgam de bârfe, Derrick o face pe Naomi să creadă că, de fapt, un alt elev a violat-o când ea leşinase din cauza alcoolului la petrecere. În scenariu, personajul lui James pare a fi violatorul. Iar personajul lui Kate, victima nevinovată. Dar viaţa nu e întotdeauna atât de simplă. Rareori se întâmplă ca oamenii să poată fi împărţiţi

doar în îngeri şi demoni. Am sugerat ca, în loc să interpreteze această poveste ca pe una banală, în care apar doar personaje bune şi rele, în care personajul lui Kate să fie cel pozitiv şi al lui James cel negativ, să joace nuanţat. Ne-am gândit la factorul uman: că aceste două personaje reacţionează, de fapt, în faţa unei situaţii care nu stă în picioare. Interpretând astfel rolurile, publicul s-ar întreba: „A fost, oare, un viol? Erau împreună, se iubeau şi preludiul fusese consimţit. De ce oare Naomi i-a distrus viaţa cuiva pe care se presupune că-l iubea, fără ca măcar să fi discutat înainte cu Derrick? Cum rămâne cu miile de şcoli din ţară în condiţiile în care ea ajunge la *aceeaşi* universitate la care se înscrisese Derrick? E mai mult decât clar că l-a urmărit. Având în vedere toate acestea, care este adevărul adevărat?”

Într-una dintre scene, Derrick se ceartă cu Naomi şi o întreabă de ce i-a distrus viaţa şi de ce a venit la aceeaşi facultate dacă într-adevăr el chiar a violat-o. Naomi îşi iese din fire spunând nişte lucruri oribile despre care îşi dă seama că îl vor jigni şi îl vor înfuria, probabil. Kate şi cu mine am discutat despre posibilitatea ca personajul ei să se înşele. Dacă totuşi n-a fost un viol? Dacă n-a fost, atunci ar trebui să se simtă vinovată că i-a distrus viaţa. Dacă a fost însă viol, personajul ei, ca majoritatea victimelor unui viol se va simţi, probabil, vinovat şi oarecum direct răspunzător. OBIECTIVUL SCENEI confruntării pentru Naomi nu este „să te fac să dispari şi să nu-mi mai faci niciun rău”, ci „să-ţi demonstrez că ai greşit (că ai fost un violator violent) şi că eu am dreptate (adică nu mă simt deloc răspunzătoare că ţi-am distrus viaţa)”. Cu cât îi declanşează mai puternic o criză de mânie, îndemnându-l la violenţă, cu atât mai uşor poate dovedi că e violent din fire şi, prin urmare, e în stare să fie un violator. În felul acesta, ea îşi atenuează vina. Într-adevăr, ea îl provoacă atât de tare, încât el o atacă la sfârşitul scenei, aşadar, din punctul ei de vedere, a meritat să bată drumul până la universitatea din New York. El, pe de altă parte, îi serveşte replici de genul: „Te-am iubit şi am crezut că şi tu

mă iubeai!”, ceea ce pune la îndoială ideea unui viol real. Cel puţin în mintea ei. OBIECTIVUL SCENEI pentru Derrick devine apoi acelaşi cu al ei: „să te fac să n-ai dreptate ca să am eu”;

Urmărind cum aceste două personaje se luptă fiecare cu povara propriei vinovăţii, nevoia lor de a se descătuşa dând vina pe altcineva devine una extrem de umană. Asta facem toţi, de fapt. Nimeni nu vrea să-şi asume răspunderea că este un personaj negativ. Să dai vina pe celălalt este o cale ideală să te debarasezi de orice responsabilitate. Alegerea omenească s-a făcut cu toate subtilităţile şi contradicţiile care o însoţesc. La finalul filmului *Bârfa*, publicul trebuie să decidă cine are dreptate şi cine nu. Introducând o asemenea ecuaţie umană în OBIECTIVUL SCENEI, se transformă o poveste care potenţial era doar alb-negru într-una cu nuanţe de gri. Şi asta cu multă măiestrie, pentru că îl face pe spectator să rămână totuşi cu întrebări şi îndoieli. Aşa cum au făcut Kate şi James, trebuie întotdeauna să citeşti printre rânduri ca să faci alegerea cea mai potrivită.

Chiar şi atunci când interpretaţi pe cineva care pare timid, un personaj care nu îşi asumă niciun risc şi al cărui comportament pare pasiv, trebuie să folosiţi OBIECTIVUL SCENEI.

Personajul Laurei din piesa clasică *Menajeria de sticlă* ilustrează întru totul această idee. La o primă privire, Laura pare o femeie timidă şi complexată, care nu vrea nimic de la viaţă. Dar, dacă citeşti mai în profunzime, constaţi că Laura are dorinţe măreţe şi, de fapt, se foloseşte de timiditatea ei ca să obţină ceea ce vrea. De-a lungul piesei ea obţine mult folosindu-se de sfiala sa: scapă de cursurile de dactilografie, îl ţine pe fratele său în casă, alături de ea, îşi determină mama să continue să o întreţină şi obţine o întâlnire cu un tip de care a fost întotdeauna îndrăgostită. Face toate acestea folosindu-şi incapacitatea ei, teama ei, victimizându-se pentru piciorul infirm, astfel încât lumea să aibă

grijă de ea şi s-o iubească. În scena în care se întâlneşte cu presupusul pretendent iese total victorioasă, raportat la OBIECTIVUL SCENEI aşa cum îl înţelege ea, şi anume „să te fac să mă placi”. El vorbeşte cu ea, îi dă sfaturi, îi face confidenţe, îi spune că o place, dansează cu ea, o sărută. Obţine ceea ce majoritatea femeilor ar considera a fi o întâlnire de succes. Succesul Laurei depinde de capacitatea ei de a-şi folosi presupusa slăbiciune pentru a dobândi ceea ce-şi doreşte.

Există întotdeauna un scop sau OBIECTIVUL SCENEI

Atunci când comunicaţi şi produceţi o transformare în cineva. Întotdeauna.

OBIECTIVUL SCENEI nu va fi niciodată „să te fac să mă laşi în pace” sau „să-l fac pe celălalt să plece”. Dacă respectiva conversaţie are mai mult de două fraze, trebuie să existe un motiv pentru care să vă implicaţi într-un dialog cu persoana respectivă. Gândiţi-vă cum vă comportaţi în propria existenţă. Când vreţi să plecaţi, plecaţi. Dacă vreţi să vă despărţiţi de cineva şi sunteţi foarte hotărâţi, cea mai simplă. Cale este să trimiteţi o scrisoare, un e-mail sau un fax, ceva care să nu presupună o implicare emoţională sau fizică. Aşa m-am descotorosit eu de primul meu soţ (n-am fost măritată decât de două ori; a doua căsnicie rezistă în continuare): i-am lăsat o scrisoare pe birou, în vreme ce el era plecat la una din nenumăratele sale aventuri amoroase. Dacă vă deranjaţi să aveţi o conversaţie lungă şi în care să vă implicaţi, este clar că mai trebuie rezolvat ceva. Poate că, de exemplu, nu vreţi de fapt să vă despărţiţi (O.S.: „să te fac să mă vrei înapoi”) sau poate vreţi doar să vă găsiţi liniştea sufletească (O.S.: „să te fac să-ţi asumi vina” sau „să te determin să-mi redai controlul asupra situaţiei”), sau poate vreţi ca persoana respectivă să sufere, să plătească într-un fel sau altul (O.S.: „să simţi şi tu prin ce-am trecut”), astfel încât persoana să sufere la fel de mult ca şi voi. În

orice împrejurare, trebuie să existe un motiv pentru care să vă aflaţi în încăpere sau, cel puţin, nevoia de a-l face pe celălalt să rămână.

Faceţi întotdeauna alegeri egoiste întotdeauna facem mai mult atunci când este vorba să obţinem ceva pentru noi decât pentru ceilalţi. Vă puteţi simţi bine să ajutaţi pe cineva din altruism, dar nu are aceeaşi intensitate, pentru că voi, personal, nu riscaţi nimic. Puteţi ajuta un prieten care are o problemă (cu OBIECTIVUL SCENEI „să te fac să te simţi mai bine”), dar *voi* cu ce vă alegeţi? Oricum, OBIECTIVUL SCENEI „să te fac să te simţi mai bine ca tu să mă placi pe mine” vă oferă ceva la schimb pentru strădania voastră. De asemenea, vă dă posibilitatea să rataţi. Dacă nu-l puteţi face pe celălalt să se simtă mai bine, se prea poate ca persoana să nu vă mai placă. Teama că încercarea de a realiza OBIECTIVUL SCENEI va fi încununată de succes sau nu vă face să anticipaţi tot ce poate fi mai rău şi să vă îndemne să încercaţi şi mai tare. Astfel, lucrurile obişnuite devin extraordinare.

Ioana D Arc este un personaj istoric care a fost mereu reprezentat în artele frumoase, teatru şi film. Esenţa poveştii ei constă în faptul că a auzit voci dumnezeieşti şi a fost convinsă că menirea ei pe Pământ era să facă legătura dintre Dumnezeu şi popor. Imaginaţi-vă că urmăriţi un spectacol de două ore, care v-o dezvăluie pe Ioana d’Arc ca pe o persoană încrezătoare în vocile pe care le-a auzit şi în convingerea ei că se află pe Pământ ca să le aducă oamenilor credinţa. Astfel, Ioana d’Arc are un ton de superioritate şi tratează pe toată lumea de sus. Şi asta pentru că, din această perspectivă, ea nu este o fiinţă vulnerabilă, nu există o latură umană a poveştii. Tot aşa imaginaţi-vă că aceeaşi femeie a trecut prin experienţe de viaţă atât de dureroase, a devenit atât de disperată să-i facă pe oameni s-o iubească, încât *era nevoie* să creadă în acele voci, *era nevoie* ca poporul s-o urmeze şi s-o aduleze, de fapt, *are nevoie de toate acestea* cu asemenea intensitate, încât este dispusă să moară oribil, arsă pe rug pentru

a-şi realiza OBIECTIVUL SCENEI: „să te fac pe tine (respectiv, pe toţi cei pe care-i întâlneşte) s-o iubeşti”. Astfel se ajunge la posibilitatea ca ea să se îndoiască de aceste voci fără să-şi îngăduie să nu mai creadă, pentru că lipsa de legătură cu Dumnezeu ar elimina orice motivaţie a oamenilor de a o iubi. Acest lucru nu se poate întâmpla. Şi asta este dramatic.

OBIECTIVUL SCENEI funcţionează şi în cazul reclamelor, al scheciurilor şi al interpretării vocilor personajelor dintr-un desen animat dacă jucaţi folosind OBIECTIVUL SCENEI, creaţi o relaţie. Nu contează în ce tip de text – de la dramele cele mai profunde, la scheciurile de varietăţi, reclame sau chiar şi în filmele de desene animate. OBIECTIVUL SCENEI va face scheciul mai amuzant, reclama mai uşor de vândut, vocea din desene animate mai realistă, pentru că se foloseşte de ecuaţia umană, ceea ce transformă totul în ceva ce place în mod universal.

Când Rob Schneider apărea în emisiunea *Saturday Night Live*, şi-a creat un personaj repetitiv, dar foarte îndrăgit: Rich the Copy Boy. Practic, Rich stă lângă copiator şi aşteaptă să intre un coleg în cămăruţa lui ca să înceapă sporovăială. Dacă, de exemplu, pe colegă o cheamă Sandy, Rich o va întâmpina spunând: „Sandy! Sănduca… ai venit să faci copii? Sandarama… Sandana, ai nevoie de un xerox…” şi tot aşa până când Sandy se plictiseşte şi pleacă. Când am discutat cu Rob despre acest personaj, nu l-am perceput comportamental ca pe un personaj de comedie exacerbată, ci, mai degrabă, ca pe un tip speriat şi foarte singur. Am decis ca personajul lui Rich să fie un tip care merge singur acasă, locuieşte singur şi cinează noaptea târziu după ce i se aduce o comandă la domiciliu – şi asta nu pentru că ar vrea neapărat să mănânce ceva, ci să i se ţină de urât. Vi-l puteţi imagina pe Rich deschizând uşa şi exclamând: „Omul cu pizza! Mi-a adus o pizza! Pizzarule! Mamă, ce mai pizza!” Moment în care băiatul de la pizzerie o şterge disperat de pălăvrăgeala lui Rich. E un tip foarte singur şi i-am

explicat lui Rob că reacţionează aşa din teama de singurătate. Singurul contact uman al lui Rich se stabileşte când cineva vine la el la copiator, deci trebuie să profite la maximum de fiecare scurtă vizită. Umorul acestor scheciuri provine din disperarea lui şi din dorinţa de a face *ceva* (indiferent cât de prostesc sau de ciudat), astfel încât să-şi atingă OBIECTIVUL SCENEI: „să te fac să fii prietenul meu”.

***În fiecare scenă există un OBIECTIV AL SCENEI – FĂRĂ EXCEPŢIE*!**

Uneori, regizorul o să vă dea o explicaţie de genul: „personajul tău gândeşte cu glas tare, n-are nevoie de nimic altceva de la celălalt personaj” sau „personajul tău este o forţă în sine, n-are nevoie de nimic de la nimeni”. Depinde de voi ca actori să traduceţi aceste indicaţii şi să le transformaţi într-un OBIECTIV AL SCENEI. Altfel, interpretarea voastră va rămâne încremenită, totul va fi foarte plat şi nu se va întâmpla nimic cu adevărat.

Chiar şi atunci când regizorul este o forţă majoră, nu vă lăsaţi intimidat. Nu trebuie să-l provocaţi pe regizor, ci să folosiţi în particular OBIECTIVUL SCENEI din care va avea de câştigat interpretarea voastră – procedând astfel, şi regizorul va ieşi în câştig. În filmul *Space Cowboys* (*Seniorii spaţiului*), Clint Eastwood era şi vedetă, şi *regizor*. Am lucrat cu Loren Dean care era tânărul astronaut din film şi OBIECTIVUL său GLOBAL era să demonstreze că e mai bine pregătit pentru o misiune în spaţiu decât astronauţii mai vârstnici (Eastwood fiind unul dintre aceştia). Într-una dintre scene, Dean trebuia să meargă într-un simulator de zbor alături de Eastwood. Cu gândul la OBIECTIVUL SCENEI, care era „să te fac să arăţi ca un ratat, iar eu ca un învingător”, i-am spus lui Dean să exerseze într-un simulator de butaforie până când se va simţi un adevărat expert şi asta înainte să înceapă filmările pentru ca într-adevăr *să fie* mai bun decât Eastwood. Având în vedere că se

familiarizase cu butoanele şi comutatoarele simulatorului, Eastwood i-a spus că nu mai e nevoie să se pregătească. S-o facă şi gata. Eastwood a mai adăugat: „Nu trebuie să înveţi pe dinafară toate amănuntele ca să pară veridic”. Între timp, fără ştirea lui Lauren, Eastwood îi ceruse un expërt în probleme tehnice, aflat pe platou, să-l înveţe să manipuleze simulatorul ca un profesionist. Fireşte că, după ce s-a filmat scena, Eastwood a dat impresia că este un astronaut mai bun pentru că şi-a urmărit OBIECTIVUL personal al scenei: „să te fac să arăţi ca un ratat şi eu ca un învingător”. Şi a câştigat cu succes bătălia atât pe ecran, cât şi în culise. Nu e de mirare că Eastwood este un actor şi un regizor atât de longeviv. El înţelege de ce e important să fii învingător în meseria ta.

Cum se poate lucra cu OBIECTIVUL SCENEI în scenele cu trei sau mai multe persoane dacă o scenă presupune mai mult de două persoane, nu poţi să vrei câte ceva de la fiecare, dar totuşi e bine să încercaţi să obţineţi o reacţie din partea fiecăruia. Altfel, ar fi mult prea greu de jucat şi aţi deruta publicul. În general, există o persoană importantă în scenă pentru care faceţi totul. Toate celelalte personaje servesc doar pentru a fi aliaţi cu voie sau fără în încercarea voastră de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI. Acelaşi lucru este valabil şi în viaţă – într-un grup există întotdeauna o persoană importantă pentru voi de la care vreţi ceva (pentru a atinge OBIECTIVUL SCENEI) şi toţi ceilalţi care vă ajută cu bună ştiinţă sau fără să obţineţi ceea ce vreţi de la persoana respectivă.

Iată mai jos câteva exemple din viaţă:

— **Aliat involuntar:** când sunteţi la o petrecere, există întotdeauna un băiat nostim sau o fată drăguţă, sau vreun producător, sau regizor important printre invitaţi. S-ar putea să nu ajungeţi niciodată să vorbiţi cu această persoană interesantă. Dar tot ce veţi face, veţi face pentru persoana respectivă, tocmai pentru ca aceasta să vă remarce şi să vă placă (acesta fiind

OBIECTIVUL SCENEI pe care vi l-aţi impus). Aliatul involuntar este acel musafir de la – petrecere cu care veţi face conversaţie când vreţi să fiţi foarte sexy, spiritual, inteligent şi impresionant – n-o veţi face, de fapt, pentru persoana aceea cu care staţi de vorbă, ci pentru persoana interesantă care vreţi să vă conştientizeze prezenţa din celălalt capăt al încăperii.

— **Aliat involuntar:** gândiţi-vă de câte ori aţi mers la o întâlnire cu două cupluri (o scenă cu patru persoane). Cine e persoana cea mai importantă pentru voi? Fireşte, partenerul/partenera prietenei/prietenului. OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să mă vrei”. Nu ţine să vă folosiţi propriile atuuri, pentru că aţi demonstrat deja că puteţi obţine persoana cu care aţi venit şi asta ar arăta că respectivul sau respectiva nu este suficient de interesant/a. Să obţineţi atenţia celuilalt partener/a este o chestiune complexă. Mai întâi, va veţi demonstra vouă, dar şi prietenului, nu numai că aţi avut un partener, dar şi că vă place partenera/partenerul celuilalt. În al doilea rând, există şi un element primejdios în vânarea partenerei/partenerului prietenului. Puteţi pierde o prietenie şi propriul partener/parteneră pentru că aţi flirtat. Astfel, miza creşte, seara devine mai interesantă pentru voi (mai ales dacă aţi venit cu cineva plicticos) şi vă face să vă simţiţi şi mai importanţi. Aşadar, persoana cu care aţi venit şi prietenul respectiv devin aliaţi involuntari în atingerea scopului vostru. Gândiţi-vă la întâlnirile de acest tip la care aţi fost şi veţi constata că este general valabil.

— **Aliatul voluntar:** să zicem că într-o anumită scenă aveţi rolul unui trişor care participă la o partidă de pocher împreună cu alte trei persoane. Persoana interesanta pentru voi ar fi „victima”, adică acela pe care vreţi să-l fraieriţi. OBIECTIVUL SCENEI, pentru voi, va fi „să te fac pe tine (victima) să ai încredere în mine”, aşa încât să mizaţi cât mai mulţi bani în joc. „Complicele” este aliatul voluntar care vă va ajuta să obţineţi încrederea victimei, părând doar un necunoscut care câştiga uşor la cărţi.

În filmul *The Day After Tomorrow* (*Unde vei fi poimâine*?) Jake Gyllenhall a avut o scenă foarte dificilă în care erau implicate patru personaje. Împreună a trebuit să o analizăm cât mai subtil. Scena se petrece la Muzeul de Istorie Naturală din New York şi, în timpul ei, personajul lui Jake, Sam, vorbeşte cu prietenul şi aliatul său în faţa unui exponat, dar, de fapt, pe el îl interesează fata care este în celălalt capăt al încăperii, Laura, pe care ştim că o place. Laura, pe de altă parte, flirtează făcând conversaţie cu rivalul lui, un băiat deştept, frumos şi bogat. Laura pare că răspunde avansurilor puştiului, chiar cu prea mult entuziasm, lucru care lui Sam îi displace profund. Deşi Sam nu i se adresează nicio clipă Laurei în această scenă, OBIECTIVUL SCENEI lui este „să te fac pe tine (Laura) să mă alegi, renunţând la celălalt". Am reuşit să redăm asta transformând remarcele sale intelectuale despre ursul împăiat în glume şi ironii la adresa rivalului său. Jake a avut grijă ca personajul lui să vorbească suficient de tare încât să-l audă fata. Prietenul lui Sam devenea aliatul voluntar, dar nici măcar el nu ştia că Sam îşi bate joc de „puşti". II ajuta (în mod neaşteptat) la această complicitate în a-şi distruge rivalul, fiind un participant voluntar în acest dialog plin de ironie. Aliatul involuntar era puştiul, pentru că îl enervau vizibil remarcele lui Sam – ceea ce-l făcea pe personajul lui Sam să pară mai puternic în ochii Laurei şi n-ar fi făcut asta de bunăvoie. Toate aceste maşinaţii au funcţionat la finalul filmului, când Sam rămâne cu fata şi se împrieteneşte cu băiatul, transformându-l din aliat involuntar într-unul voluntar.

Subliniez încă o dată…

***OBIECTIVELE sunt cele mai importante instrumente*!**

Toate celelalte instrumente despre care urmează să citiţi şi să învăţaţi în continuare au menirea de face în aşa fel încât OBIECTIVELE să devină şi mai reale, şi mai importante pentru voi.

Trebuie să descoperiţi întâi OBIECTIVUL GLOBAL şi abia apoi OBIECTIVUL SCENEI înainte de a lua orice alt fel de hotărâri. Astfel, veţi da forţă scenei, organizând-o cu ajutorul unui scop şi făcând-o dinamică şi interactivă.

NU încercaţi să lucraţi întâi mental şi apoi să aşterneţi OBIECTIVELE unul peste celălalt – nu puneţi carul înaintea boilor, cum se spune.

Dacă veţi proceda aşa, OBIECTIVUL SCENEI va înceta să mai constituie baza scenei.

Odată ce aţi decis care este cel mai bun şi eficient OBIECTIV AL SCENEI, vă va fi mai uşor să faceţi restul alegerilor referitoare la instrumentele de interpretare, pentru că îşi vor găsi locul ideal în mod logic.

Capitolul III

Instrumentul 3 OBSTACOLELE

OBSTACOLELE sunt problemele de natură fizică, emoţională sau mentală care împiedică personajul să-şi atingă *OBIECTIVELE*.

OBSTACOLELE dau forţă şi intensitate OBIECTIVELOR, făcând scopul mai greu de atins. Dacă OBIECTIVELE implică un risc, atunci acesta aduce un pericol fizic şi emoţional şi, prin urmare, scopul respectiv devine primejdios. Escaladarea Everestului este o poveste mult mai palpitantă în interpretare (şi deci în a fi urmărită) decât călcatul în picioare al unui muşuroi de furnici. Pe muntele Everest exista pericolul avalanşelor, aerul este rarefiat şi orice pas greşit poate duce la moartea interpretului. În cazul unui muşuroi de furnici, practic, nu există niciun risc. Ambele sunt scopuri, numai că unul presupune OBSTACOLE.

Să câştigi este o satisfacţie doar când se poate întâmpla să şi pierzi.

Posibilitatea eşecului emană din OBSTACOLE.

Mai întâi, trebuie să înţelegeţi care sunt OBSTACOLELE care dau sens personajului din scenariu, precum şi OBIECTIVELE GLOBALE şi ale SCENEI. Apoi puteţi reveni la scenă personalizându-le, făcând OBSTACOLELE să aibă o logică în viaţa *voastră*. De exemplu, dacă este vorba despre o scenă de seducţie, OBSTACOLELE personajului pot consta în respingere, incompatibilităţi sexuale specifice, complexe, nesiguranţă de ambele părţi sau o poveste dureroasă din trecut în care foşti parteneri sau iubiţi au rănit personajul. După ce aţi identificat OBSTACOLELE personajului trebuie să identificaţi OBSTACOLELE voastre personale care să aibă legătură directă cu propria voastră

poveste unică şi care ar putea presupune respingere, temeri sexuale, nemulţumiri în privinţa fizicului. (acea parte a corpului care vă displace cel mai tare – sânii, pieptul, picioarele, braţele. Alegeţi ceea ce este mai rău din punctul vostru de vedere.) Sunteţi timid, permisiv sau supus? În ce măsură aceste lucruri vă inhibă? Aveţi un penis mic, o infecţie urinară cronică sau vă miros picioarele? OBSTACOLELE pot fi atât interioare, cât şi exterioare. Pot fi absolut *orice impedimente* care stau în calea atingerii OBIECTIVELOR voastre.

Încercarea de a depăşi OBSTACOLELE mici sau mari, de a vă atinge în final OBIECTIVELE GLOBALE şi ale SCENEI reprezintă ceea ce generează interes şi dă o miză interpretării voastre, cât şi acţiunii prezentate în script.

Folosirea OBSTACOLELOR creează provocarea

Cu cât este mai greu şi mai riscant să atingeţi OBIECTIVELE GLOBALE şi ale SCENEI, cu atât călătoria pe care o aveţi de parcurs va fi mai palpitantă, atât pentru voi ca actori, cât şi pentru public. Cu cât sunt puse în scenă mai multe OBSTACOLE, cu atât vă veţi strădui mai mult pentru a atinge OBIECTIVUL SCENEI. Să ne imaginăm că începe o scenă. Personajul vostru purcede să se confrunte şi să depăşească OBSTACOLELE intrinseci care se interpun în calea atingerii OBIECTIVULUI SCENEI. Scena se desfăşoară. Personajul vostru continuă să încerce să depăşească, dacă se poate, cât mai multe OBSTACOLE apărute pe parcurs. Pe tot parcursul scenei, cu cât personajul încearcă să depăşească OBSTACOLELE şi nu reuşeşte, cu atât va încerca mai mult. Efortul creează acel „arc” al scenei. Lupta cu OBSTACOLELE face să sporească intensitatea, conducând nevoile şi semnificaţia scenei şi făcându-le să înainteze într-un crescendo pe care toate scenele ar trebui să îl aibă.

OBSTACOLELE generează dificultăţi care fac rezolvarea şi mai dramatică.

Amintiţi-vă de scena cu şarpele din *Indiana Jones şi arca pierdută*. Personajului Indiana Jones îi este extrem de frică de şerpi, dar, ca să scape, va trebui să traverseze o zonă întinsă, plină cu şerpi enormi care mişună permanent. Dacă publicul n-ar şti că Jones are fobia şerpilor (un OBSTACOL fizic şi emoţional), traversarea în sine n-ar fi deloc palpitantă. Scoaterea în evidenţă a acestor creaturi înfiorătoare face scena înspăimântătoare, iar pe Indiana Jones îl transformă într-un erou.

Ar fi inutil (şi nesfârşit) să fac o listă a tuturor OBSTACOLELOR posibile cu care ne putem confrunta în analizarea unor scenarii. Orice constituie o dificultate sau creează un conflict se numeşte OBSTACOL. Şi totuşi, majoritatea OBSTACOLELOR corespund uneia dintre următoarele trei categorii: fizice, psihice sau emoţionale.

OBSTACOLE FIZICE

— **Handicapuri fizice:** aici intră membre rupte, şchiopătatul (*Midnight Cowboy*, *Cowboy-ul de la miezul nopţii*, paralizia (*Născut pe 4 iulie*), paralizia cerebrală (*My Left Foot*, *Piciorul meu stâng*), ticurile (*The Tic Code*, *Codul tic*), orbirea (*Miracle Worker*; *Făcătoarea de minuni*) sau probleme de vedere, surzenia (*Children of Lesser God*, *Copiii unui Dumnezeu mai mic*), impotenţa (*Sex, Lies and Videotape*, *Sex, minciuni şi casete video*).

— **Rasă şi religie:** rasismul (*Amistad*), problemele religioase (*Agnes of God*, *Agnes, fiica Domnului*), rivalităţile religioase (*Maria Stuart*).

— **Dimensiuni fizice extreme:** prea scund (orice film cu Woody Allen), prea înalt, prea gras (*Shallow Hell*, *Uşuratecul*), slăbănog, cu un penis prea mare (*Boogie Nights*, *Jurnalul unei*

vedete de film porno) sau prea mic, sau sâni prea mari (orice film cu Pamela Anderson), sau prea mici, un nas prea mare (*Cyrano de Bergerac*).

— **Aspect fizic:** victimă a arsurilor (*Fantoma de la Operă*), urâţenie (*Frumoasaşi Bestia*), o prea mare frumuseţe care face personajul de neabordat, bătrâneţea (*All about Eve*, *Totul despre Eva*), tinereţea extremă (*Paper Moon*, *Luna de hârtie*), travestirile atunci când nu este cazul (*Unora le place jazzul*), diferenţa de vârstă (*Absolventul* sau orice film cu Woody Allen).

— **Situaţie financiară:** prea mulţi bani (*Ruthless People*, *Noroc criminal*) sau prea puţini (*Titanicul*).

— **Probleme mentale:** eşti drogat sau băut? Ai vreo dependenţă pe care trebuie s-o depăşeşti, cum ar fi dependenţa de heroină (*Drugstore Cowboy*), cocaină (*Hurlyburly*) sau alcool (*Days of Wine and Roses*, *Zile cu vin şi trandafiri*)?

— **Probleme medicale:** moartea (*Terms of Endearment*, *Vorbe de alint*) sau cineva drag care e pe moarte (*Love Story*). Este, oare, sinuciderea chiar singura opţiune care ţi-a mai rămas (*Moartea unui comis voiajor*)? Trebuie să depăşeşti momentul greu al morţii unei persoane iubite (*Lethal Weapon*, *Armă mortală*)? Avortul (*Loose Ends*, *Treabă neterminată*), sarcina (*The Turning Point*, *Pas decisiv*).

— **Probleme profesionale:** profesii periculoase cum ar fi acelea de: poliţist (*Die Hard*, *Greu de ucis*), prostituată (*Klute*), agent secret (filmele cu James Bond), armată (*Plutonul*), traficant de droguri (*Scarface*), gangster (*The Sopranos*, *Clanul Soprano*), tâlhar (*Bonnie şi Clyde*). Sau ocupaţii foarte stresante cum ar fi acelea din lumea competitivă a finanţelor (*Wall Street*), din politică (*Angels în America*, *îngeri în America*) sau marile afaceri (*Apartamentul*). De asemenea, statutul de actor (*Bullets Over Brodway*, *împuşcături pe Broadway*), avocat (*Să ucizi o pasăre cântătoare*), sportiv (*Bull Durham*), student (*Ziua liberă a lui Ferris Bueller*), vânzător ambulant (*Glengary Glen Ross*), doctor

(*Doctorul*), profesor (*Oleana*), ziarist (*Toţi oamenii preşedintelui*), psihiatru (*Antwone Fisher*).

— **Statut social:** imigranţi (*Enemies*, *A Love Story*, *Inamici din dragoste*), diferenţe de clasă sociale (*Pygmalion*), homosexualitate (*Far From Heaven*, *Departe de paradis*), perversiuni sexuale (*Nouă săptămâni şi jumătate*), victime ale bârfelor (*The Women*, *Femei*).

— **Loc:** case bântuite (*The Shining*), zone înspăimântătoare, întunecate, lagăre de concentrare (*Lista lui Schindler*), un loc unde se află un criminal (*Halloween* şi toate celelalte filme horror), un loc care presupune o invazie fizică (*Singur acasă*), un loc care aminteşte de un eveniment traumatizant (*Alegerea Sophiei*), un loc cu care nu eşti familiarizat şi este foarte îndepărtat (*The African Queen*, *Regina africană*).

— **Evenimente:** război (*Apocalypsul*, *acum*), naştere (*Time same*, *Next year*, *Ne vedem la anii*), absolvire (*Dead Poets Society*, *Cercul poeţilor dispăruţi*), reîntâlniri peste ani (*Romy şi Michelle*, *două tipe păguboase*), dată-limită de scadenţă a unui împrumut către un cămătar sau un traficant de droguri (*A Hatful of Rain*, *Apă de ploaie*), neînţelegeri între familii (*Romeo şi Julieta*), priveghi (*Despre Schmidt*), răpiri (*Răscumpărarea*), crime accidentale (*Ihelma şi Louise*), violuri (*The Accused*, *Acuzata*), răzbunări (*Cape Fear*, *Promontoriul groazei*), aniversări (*Pisica pe acoperişul fierbinte*), concursuri (*Competiţia*), sarcini nedorite (*The Pope of Greenwich Village, Legile nescrise*), căsătorie (*Lună de miere în Las Vegas*), divorţ (*Kramer contra Kramer*), o idilă (*Unfaithful*, *Infidela*), recesiune (*Waiting for Lefty*, *în aşteptarea lui Lefty*), condamnat la moarte în aşteptarea executării pedepsei (*Dead Man Walking*, *în aşteptarea morţii*), prinderea unui criminal (*Fargo*).

OBSTACOLE DE NATURĂ PSIHICĂ

— Inteligenţă: prea deştept, prea analitic (*Geniile*), prea

tâmpit (*Dumb and Dumber*, *Tăntălăulşi gogomanul*), retardat (*What's Eating Grape*, *Blazarea lui Gilbert Grapè*), intelectualizare exagerată (*The Real Thing*), sărac cu duhul (*Forrest Gump*).

— **Convingeri politice şi principii:** lupta împotriva sistemului (*Erin Brockovich*), respectarea idealurilor, refuzarea mitei (*Norma Rae*), punerea în pericol a slujbei şi a stabilităţii din cauza convingerilor corecte de neclintit (*The Insider*), respectarea convingerilor cu riscul vieţii (*Silkwood*).

— **Boli mentale:** fobii (*Arachnophobia*), multiple personalităţi (*Sybil*), schizofrenie (*A Beautiful Mind*, *O minte strălucită*), depresie (*Girl*, *Interrupted*, *Tinereţe furată*), sănătos din punct de vedere mental închis la balamuc (*Zbor deasupra unui cuib de cuci*).

— **Secrete şi minciuni:** deţinerea unui secret (*No Way Out*, *Fără ieşire*), mitomanie (*Un tramvai numit dorinţă*).

— **Educaţie solidă sau lipsa educaţiei:** probleme de educaţie în condiţiile în care există o persoană educată şi una needucată (*After the Fall*, *După cădere*).

OBSTACOLE DE NATURĂ EMOŢIONALĂ

— **Probleme în menţinerea unei relaţii:** frica de intimitate (*About Last Night*, *Trăieşte clipa*), poveşti de dragoste care se termină prost (*Vârsta inocenţei*), probleme de familie (*Hamlet*), probleme între prieteni (*Beaches, Scârbele*), probleme în căsnicie (*Cui îi e frică de Virginia Woolf*), scandaluri violente (*War of the Roses*, *Războiul familiei Rose*), rivalităţi între fraţi (*True West*), probleme cu fostul partener (*Blithe spirit*, *Abracadabra*), obsesii (*Atracţie fatală*), probleme rasiale într-un cuplu interrasial (*A Patch of Blue*), gelozie (*Mizantropul*), probleme parentale (*Din jale s-a întrupat Electra*), personalităţi nepotrivite (*Un cuplu ciudat*), înşelatul şi cel înşelat (*Shampoo*), dragoste nedorită (*Summer and Smoke*, *Vară şi fum*), rivalităţi cu cineva de acelaşi sex (*Heathers*).

— **Probleme personale:** lăcomie sau ambiţie nemăsurată

(*Macbeth*), timiditate (*Menajeria de sticlă*), ură de sine (*Frankie şi Johnny*), obsesia deţinerii controlului absolut (*Ivan cel Groaznic*), sentimentul ratării (*Arta de a trişa*) sau al abandonului (*0 femeie necăsătorită*), promiscuitate (*Carnal Knowledge*. *Cunoaştere carnala*), vinovăţie (*Othello*), mânie copleşitoare (*Ultimul tango la Paris*), virginitate până la o vârstă înaintată (*Savage în Limbo*), acte antisociale (*Kalifornia*), singurătate (*Marty*), comportament de autosabotare (*American Pie*, *Plăcinta americană*), paranoia (*The Collector*, *Colecţionarul*). Teama de a fi judecat.

— **Probleme psihice grave:** tendinţe criminale (*American Psycho*), incest (*Fool for Love*, *Nebun din dragoste*), tendinţe spre violenţă (*Raging Bull*, *Taurul furios*), obsesii incestuoase (*Oedip rege*), chestiuni provenite dintr-o maltratare din trecut ori dintr-un viol (*Danny and the blue deep sea*), percepţia celorlalţi despre devierile de comportament sexual (*Secretary*).

Orice reprezintă o dificultate, un conflict, o barieră sau un blocaj în îndeplinirea OBIECTIVULUI GLOBAL sau al OBIECTIVULUI SCENEI poate fi considerat un OBSTACOL.

The Graduate (*Absolventul*) este plin de OBSTACOLE din toate categoriile atât pentru doamna Robinson, cât şi pentru Benjamin. Linda Gray, care mi-a fost multă vreme studentă, a jucat în versiunea teatrală a filmului care a fost pusă în scenă la Londra pe West End (echivalentul britanic al Broadwayului) şi a primit cronici elogioase datorită cercetării atente a OBSTACOLELOR pe care personajul ei, doamna Robinson, a trebuit să le depăşească. Ea a transformat-o pe doamna Robinson într-o fiinţă umană complexă, vulnerabilă şi fascinantă.

OBSTACOLELE doamnei Robinson

— Benjamin ar putea s-o respingă (posibilitatea unui eşec,

posibilitatea de a nu obţine ceea ce doreşti va fi întotdeauna un OBSTACOL, indiferent de scriptul pe care îl analizezi).

— E mult mai în vârstă decât Benjamin, ceea ce înseamnă că nu se va simţi bine în pielea ei. Va trebui să suporte comparaţia cu cineva de vârsta lui care are un corp fără riduri, cu carnea tare, pielea catifelată, cu sâni statuari, în comparaţie cu pielea ei zbârcită, lăsată şi plină de vergeturi.

— Soţul ei nu s-a mai atins de ea de mult, ceea ce a făcut-o să simtă nevoia ca un bărbat să-i dea din nou atenţie. Această situaţie, combinată cu problemele de vârstă, duce la apariţia unei spaime reale, aceea că a ajuns la vârsta când femeile îşi pierd, practic, puterea de a atrage sexual şi ajung din frumoase, „chipeşe”.

— Benjamin este vecinul ei şi fiul celei mai bune prietene. Dacă nu merge totul perfect, el ar putea să le povestească şi altora despre relaţia lor. Ca urmare, şi-ar putea pierde soţul şi statutul social, în plus, ar ajunge de râsul tuturor.

— Benjamin se îndrăgosteşte de fiica ei, Elaine. Asta sporeşte riscul ca Elaine să afle de idila lor şi atunci relaţia dintre doamna Robinson şi fiica ei ar fi distrusă.

— Idila ar putea fi descoperită de prieteni, vecini sau de vreo cunoştinţă indiscretă aflată din întâmplare la hotelul unde au loc întâlnirile lor clandestine.

— Ea se ataşează de Benjamin. Eventual, chiar se îndrăgosteşte de el, ceea ce complică lucrurile, pentru că nu mai vrea să renunţe la tânăr sau să suporte iubirea acestuia pentru fiica sa.

— Dragostea pentru Benjamin o face geloasă şi pe iubirea lui pentru fiica ei. Se întâmplă des ca gelozia să fie parte integrantă în relaţia dintre mamă şi fiică.

Încercarea doamnei Robinson de a depăşi toate aceste OBSTACOLE dă substanţă atât OBIECTIVELOR ei GLOBALE, cât şi OBIECTIVELOR SCENELOR.

OBSTACOLELE LUI BENJAMIN (în raport cu doamna Robinson)

— Posibilă respingere.

— Este mult mai tânăr decât doamna Robinson. Este intimidat de experienţa ei sexuală şi de câte ştie în comparaţie cu el. Nu cumva o să ejaculeze prea repede? Va fi în stare să aibă o erecţie? Va şti s-o mângâie în aşa fel încât să nu pară necopt sau prost de-a dreptul?

— Lipsa lui de cultură. Despre ce o să vorbească? Nu o să pară tâmpit şi naiv?

— Ea este cea mai bună prietenă a mamei lui, ceea ce face ca sexul cu doamna Robinson să fie aproape un incest.

— Îl ştie de când era mic, ştie mult prea multe despre el, cunoaşte toate momentele penibile şi tot ce i s-a întâmplat în viaţă – cum ar fi faptul că făcea pipi în pat sau că era considerat un amărât de către colegi, că îşi mânca în copilărie mucii.

— Teama că soţul doamnei Robinson, părinţii lui Benjamin şi fiica doamnei Robinson, Elaine, ar putea afla de idila lor.

— Când se îndrăgosteşte de fiica ei, doamna Robinson începe un război total împotriva lui.

După cum vedeţi, OBSTACOLELE lui Benjamin coincid cu cele ale doamnei Robinson, doar că sunt abordate din alt punct de vedere. Când analizaţi un script şi căutaţi OBSTACOLELE, încercaţi să găsiţi cât mai multe – fizice, emoţionale sau mentale –, pentru că, dacă există mai multe OBSTACOLE ce trebuie depăşite, interpretarea devine mai complexă.

OBSTACOLELE pe care le introduceţi în interpretare trebuie întotdeauna să fie cele mai complicate, cele care vă solicită cel mai mult, cele mai problematice şi cele mai provocatoare.

Cu cât e mai greu să reuşiţi, cu atât satisfacţia este mai mare când vă atingeţi scopul. OBSTACOLELE reprezintă factorul de dificultate. Un OBSTACOL provocator vă face să luptaţi pătimaş. Veţi face mai mult dacă aveţi de depăşit un munte de OBSTACOLE, veţi atinge OBIECTIVUL GLOBAL cu ajutorul unui summum de OBIECTIVE ale SCENEI prin care veţi impresiona mai mult.

OBSTACOLELE duc la disperare şi disperarea creează comedia

OBSTACOLELE există pentru a intensifica drama şi pentru a o duce pe culmi tot mai înalte. Cu cât veţi avea de trecut mai multe OBSTACOLE în obţinerea OBIECTIVULUI SCENEI, cu atât veţi fi mai disperaţi în urmărirea acestuia. Când ne dorim ceva cu adevărat, adesea ne comportăm prosteşte, nebuneşte, de-a dreptul scandalos. Gândiţi-vă la întâlnirea pe care aţi avut-o atunci când v-a plăcut cu adevărat o anumită persoană şi aţi vrut s-o impresionaţi. Fireşte, cu cât încercaţi să fiţi mai şmecheri şi mai calmi, cu atât vă purtaţi mai ciudat şi mai prosteşte: începeaţi să vă împiedicaţi, să daţi cu capul în pereţi, să nu nimeriţi uşa, să faceţi comentarii nelalocul lor, să vărsaţi ceva pe voi sau pe altcineva, să spargeţi ceva ş.a.m.d.

Chiar şi ceva aparent neînsemnat, cum ar fi un vânt tras din greşeală, poate fi devastator. Un OBSTACOL important chiar. Personajul lui Michael Richards, Kramer, din serialul *Seinfeld* avea tot felul de comportamente comice. El nu voia, de fapt, să fie amuzant. Comportamentul lui provenea din dorinţa disperată şi imediată de a obţine OBIECTIVUL SCENEI personajului său, care era „să te fac (pe tine Jerry) să mă placi”. În timp ce se înregistra primul episod şi Richards era personajul Kramer, a tras un vânt. Jerry era în celălalt capăt al încăperii când s-a întâmplat, aşa că Richards a crezut că nu e nicio problemă şi i-a dat drumul. Din

păcate, Jerry a hotărât să se îndrepte spre Kramer exact în momentul respectiv. Ştiind că bomba lui cu gaze „silenţioasă, dar mortală” l-ar putea face pe Jerry să-l dispreţuiască, Richards, când îl interpretează pe Kramer, îşi face vânt înnebunit pe la spate ca şi cum s-ar fi întâmplat ceva. De câte ori Jerry încearcă să se apropie de Kramer, acesta se îndepărtează şi îşi face vânt la spate. Un comportament amuzant a fost obţinut din nevoia disperată a lui Kramer de a depăşi un OBSTACOL olfactiv şi de a atinge OBIECTIVUL SCENEI.

Când am lucrat cu rapperul şi actorul Redman în *How High*, el trebuia să interpreteze rolul unui student la Harvard care venea din ghetou şi era veşnic drogat. Scenariul obliga personajul interpretat de Redman să fumeze nu doar marijuana, ci şi cenuşa unui cadavru incinerat care îl făcea mai deştept, pentru că avea de dat examene şi trebuia să le şi ia. Personajul lui nu putea supravieţui emoţional sau mental rigorilor sociale şi academice dintr-o instituţie de învăţământ asemenea Harvardului fără să se drogheze. El nu pufăia doar de distracţie. El trebuia să se afume zdravăn ca să supravieţuiască. Nevoia duce la dependenţă şi dependenţa se transformă într-un OBSTACOL viabil. Astfel, când personajul lui a fost confruntat cu o activitate care nu semăna deloc cu viaţa din ghetou, respectiv să vâslească într-o echipă alături de câţiva „boboci” albi, a simţit că *trebuie* să fumeze şi nişte „iarbă”. Dar cum poţi vâsli şi să te şi droghezi în acelaşi timp? În încercarea noastră de a depăşi aceste OBSTACOLE, am găsit o soluţie. Va trage (la vâsle) şi-şi va băga în acelaşi timp în piept (fum din joint). Totul va deveni un fel de incantaţie pe care o va spune cu voce tare („Tras, băgat, tras, băgat, tras, băgat”), în vreme ce chiar asta va încerca să facă. În efortul nostru de a-l ajuta pe personaj să-şi depăşească OBSTACOLELE, s-a obţinut un efect comic.

Gândiţi-vă apoi la Jim Carrey în rolul lui Llyod din *Dumb and Dumber* (*Tăntălăul şi gogomanul*). Totul era un OBSTACOL, pentru

că totul părea greu pentru Lloyd.

OBSTACOLELE vă ajută să înţelegeţi mai bine motivaţiile personajului vostru.

Pe vremea când lucram cu Joy Bryant la filmul *Three Way*, Rita, personajul ei, era îndrăgostită de un tip mai în vârstă, un ratat atât de secretos, încât nu puteai avea încredere în el, care părea să fie vinovat şi de comiterea a doua crime, care nu avea niciun ban şi locuia într-un bordei, mai era încă îndrăgostit de fosta lui soţie şi încerca s-o implice pe Rita în activităţi ilegale cum ar fi răpirile pentru care se pot face ani mulţi de puşcărie. Părea visul oricărei femei, nu-i aşa? Eu şi Joy eram nevoite să ne imaginăm cum poate cineva, mai ales o persoană atât de atrăgătoare precum ea, să fie cu un asemenea individ. Din câte dezvăluia scenariul, povestea n-avea nicio logică. Trebuia, aşadar, ca noi să săpăm cât mai adânc dincolo de cuvinte.

În scenariu nu apărea niciun rând despre prietenii sau rudele Ritei. Se presupunea că familia ei murise. Practic, personajul lui Joy era singur pe lume. „Singurătatea” este un OBSTACOL care ne poate împinge într-o relaţie ilogică. Cum cei mai mulţi oameni creează un fel de dublură pentru unul din părinţi în relaţiile lor afective, ani socotit că Rita l-a ales pe acest bărbat pentru că semăna cu tatăl ei, despre care se presupunea fie că a murit, fie că a dispărut. Cum Rita nu are cu cine să discute aceste chestiuni, găseşte pe cineva care să-i semene. Astfel, ea îşi va rezolva traumele din copilărie, respectiv neînţelegerile cu tatăl său prin acest surogat de părinte. Când am analizat împreună cu Joy o parte dintre OBSTACOLELE care am presupus că au existat în relaţia Ritei cu acest bărbat, i-am găsit o logică şi am reuşit să conturăm personajul, oferindu-i motive semnificative şi tangibile pentru ceea ce putea părea lumii din afară o alegere cât se poate de nefericită. Procesul de înţelegere a OBSTACOLELOR i-a dat lui Joy

posibilitatea să interpreteze rolul într-o manieră credibilă. Pentru că personajul ei avea nevoie să găsească o rezolvare a problemelor avute cu tatăl, OBSTACOLELE au ajutat-o în definirea OBIECTIVULUI GLOBAL: „să te fac să mă iubeşti şi să rămâi alături de mine”. Acesta devenea astfel logic, iar ceea ce păruse un scop negativ (împlinirea unei relaţii cu un tip nepotrivit) se schimba, justificându-se, totodată, transformarea acestuia în Bărbatul Ideal.

Nu toate OBSTACOLELE personajului vostru sunt neapărat scrise în scenariu

Atunci când stabiliţi care sunt OBSTACOLELE personajului vostru, unele vor fi evidente – scrise negru pe alb în paginile scenariului. Pe altele le veţi descoperi făcând diferite presupuneri şi supoziţii bazate pe fapte din script. Dar chiar şi când vi se pare că personajul vostru n-are niciun fel de OBSTACOLE de înfruntat, tot trebuie să-i găsiţi câteva. Fără OBSTACOLE şi conflict, călătoria personajului vostru în îndeplinirea OBIECTIVULUI GLOBAL şi a OBIECTIVULUI SCENEI va fi prea simplă şi, prin urmare, nu va aduce niciun fel de satisfacţii. În general, e incitant să priviţi o furtună şi vă cuprinde o mare plictiseală când totul e calm.

Când am lucrat cu Peggy Lipton la rolul ei din *Twin Peaks* al lui David Lynch, personajul său părea ca o stâncă în mijlocul furtunii Toate celelalte erau bizare, strigătoare la cer, din cale afară de ciudate, numai al ei era perfect normal. Cu siguranţă, o stâncă poate să vi se pară frumoasă, dar după o vreme – foarte scurtă – sa vă tot holbaţi la ea devine al naibii de plicticos. Luând faptele din scenariu şi analizând personajul, am descoperit nişte OBSTACOLE rezonabile, pe care să le poată depăşi personajul lui Peggy pentru a crea o tensiune dramatică pe cât se poate de credibilă.

— **Fapte:** Personajul ei, Norma Jennings, era chelneriţă.

OBSTACOL asumat: probleme financiare, majoritatea chelneriţelor nu câştigă prea mult, în plus, nu prea sunt multe femei care visează să ajungă chelneriţe. Am presupus că era dezamăgită şi nemulţumită de viaţa ei.

— **Fapte:** Norma Jennings era necăsătorită.

OBSTACOL asumat: se simţea singură.

— **Fapte:** locuia într-un orăşel.

OBSTACOL asumat: opţiunile ei de a-şi schimba statutul social, serviciul sau partenerul erau minime.

— **Fapte:** Prin zonă bântuia un criminal.

OBSTACOL asumat: teama că ar putea fi următoarea victimă.

— **Fapte:** Orăşelul Twin Peaks era plin de întâmplări *şi* oameni ciudaţi.

OBSTACOL asumat: ca fiinţă normală, *ea* se simţea nelalocul ei, pur şi simplu nu-şi găsea locul.

Toate aceste OBSTACOLE înmulţeau nuanţele pe care altfel nu le-ar fi avut şi transformau personajul ei într-unul cu care publicul putea să relaţioneze mult mai bine.

Odată ce aţi identificat OBSTACOLELE stimulatoare, nu renunţaţi niciodată la OBIECTIVUL SCENEI, chiar dacă OBSTACOLELE par de nedepăşit.

Nu vă daţi niciodată bătuţi. Există întotdeauna posibilitatea să depăşiţi un OBSTACOL. Chiar dacă şansele sunt mici, există întotdeauna speranţe. Personajul care se dă bătut prea uşor este adesea perceput de public ca fiind un ratat. Întotdeauna doriţi să acţionaţi din poziţia de învingător. Numai aşa totul devine posibil. Scena se încheie atunci când lupta împotriva OBSTACOLELOR

încetează, odată cu atingerea OBIECTIVULUI SCENEI. Asta înseamnă că, dacă scena nu s-a terminat, dar lupta voastră pentru a face faţă conflictului a luat sfârşit, următoarea mişcare nu se mai poate produce şi publicului nu-i mai pasă de ce se întâmplă. Aşadar, nu uitaţi că niciodată nimic nu se termină înainte de final. Continuaţi-vă lupta de depăşire a OBSTACOLELOR chiar şi puţin după ce aţi ieşit din scenă şi regizorul a strigat „Stop!” sau a căzut cortina.

OBSTACOLE: APLICAŢIE PRACTICĂ

Poate părea de la sine înţeles, dar primul pas care trebuie făcut pentru a identifica OBSTACOLELE dintr-o scenă este citirea scenei cu creionul în mână, făcând adnotări. Apoi puteţi să recitiţi textul şi să mai adăugaţi un strat de observaţii, şi încă unul. OBSTACOLELE trebuie notate cu creionul (asta vă va da ocazia să le ştergeţi dacă vă răzgândiţi) direct pe script.

Nu luaţi în consideraţie doar scenele sau replicile voastre atunci când căutaţi OBSTACOLELE, pentru că multe dintre OBSTACOLE vor fi rezultatul faptelor şi cuvintelor celorlalte personaje.

În acest capitol am cercetat cum trebuie identificate OBSTACOLELE personajului vostru pe care va trebui să le descoperiţi în script sau să le bănuiţi, în funcţie de ceea ce pare că are sens pentru personaj. Pasul următor este ca ele să devină personale şi să le includeţi şi pe cele din propria viaţă. Personalizarea OBSTACOLELOR poate fi determinată prin alegerea pe care o faceţi pentru SUBSTITUIRE (vezi următorul capitol – Instrumentul 4). Iar alegerea pe care o veţi face pentru SUBSTITUIRE va schimba alegerile pe care le-aţi făcut în personalizarea OBSTACOLELOR.

Ordinea iniţială pentru organizarea scriptului este, aşadar, următoarea:

1. Descoperirea OBIECTIVULUI GLOBAL;

2. Descoperirea OBIECTIVULUI SCENEI;

3. Descoperirea OBSTACOLELOR care dau logică scriptului şi personajului pe hârtie.

Apoi, trebuie să vedeţi în ce fel toate acestea au vreo legătură cu viaţa *voastră*, ce anume le poate face să devină personale. Astfel, ajungeţi la Instrumentul 4, SUBSTITUIREA.

Capitolul IV

Instrumentul 4
SUBSTITUIREA

Identificarea celuilalt actor din scenă cu o persoană din viaţa voastră reală, care întruchipează cel mai bine nevoia exprimată de propriul OBIECTIV AL SCENEI

Vom explora acum felul în care se aplică şi se identifică alegerea celei mai bune SUBSTITUIRI. Odată găsită SUBSTITUIREA, am să vă învăţ cum să abordaţi OBSTACOLELE şi cum să analizaţi alegerea SUBSTITUIRII astfel încât aceasta să devină personală şi relevantă pentru viaţa voastră. Cu alte cuvinte, trebuie găsită întâi SUBSTITUIREA cea mai potrivită şi precisă. Apoi veţi învăţa cum să personalizaţi OBSTACOLELE pe care le-aţi identificat deja în script (Instrumentul 3) ca să aibă sens în relaţia cu SUBSTITUIREA ALEASĂ.

Identificarea şi folosirea SUBSTITUIRII

SUBSTITUIREA vă oferă imediat o istorie în raport cu un alt personaj sau cu o altă problemă, punându-vă, totodată, la dispoziţie toate reacţiile emoţionale care decurg din această istorie comună. Folosirea SUBSTITUIRII vă ajută să asociaţi un alt actor dintr-o anumită scenă cu emoţii reale – emoţii care sunt profunde şi complexe şi care, în mod normal, au nevoie de ani de zile pentru a se dezvolta. E posibil să fi făcut cunoştinţă doar de câteva zile cu un actor cu care lucraţi şi totuşi, conform scriptului, personajul vostru a avut o relaţie complexă şi de lungă durată cu personajul pe care el îl interpretează. Folosind SUBSTITUIREA veţi putea, de exemplu, să o înzestraţi pe actriţa care o interpretează, să zicem, pe mama personajului vostru, cu toată istoria reală a relaţiilor pe

care le-aţi avut cu adevărata voastră mamă – cum ar fi iubirea ei; certitudinea sau incertitudinea în privinţa iubirii ei; amintirile fericite, cât şi cele dureroase. Dacă veţi lucra cu mama adevărată ca SUBSTITUIRE, veţi avea în raport cu partenera din scena respectivă o interpretare care va fi la fel de nuanţată şi de complexă ca şi relaţia pe care o aveţi cu propria mamă – în fiecare replică, privire şi gest.

Cu alte cuvinte, SUBSTITUIREA creează o relaţie cu adevărat umană şi reală, nu doar una jucată, interpretată, care să fie motivată doar cerebral.

Am observat cu toţii că reacţionăm diferit în prezenţa diverselor persoane. Tot aşa o interpretare se poate schimba radical în funcţie de persoana la care vă gândiţi şi faţă de care reacţionaţi (SUBSTITUIREA voastră). Gândiţi-vă la asta. Vă comportaţi diferit în prezenţa copilului vostru, a mamei voastre, a iubitului vostru, a soţului sau a soţiei, a duşmanului, a prietenului sau a şefului. Avem o multitudine de reacţii emoţionale faţă de fiecare persoană cu care intrăm în contact. Majoritatea actorilor lasă totul la nivelul imaginaţiei, luând o scenă de dragoste şi încercând doar să reproducă un sentiment de iubire. Rezultatul este o interpretare unidimensională. Nimeni nu *doar* iubeşte pe altcineva. În viaţa reală există momente de mânie, de suferinţă, de rivalitate, de gelozie, de ură şi de mâhnire. Puţin din complexitatea şi detaliile unei relaţii de iubire reale – respectiv, straturile de întâmplări şi emoţii – poate ieşi la iveală prin interpretarea unei relaţii de iubire doar din imaginaţie. SUBSTITUIREA este eficientă pentru că ne ajută să avem nişte reacţii unice faţă de fiecare persoană cu care intrăm în contact. Diferitele aspecte ale personalităţii noastre sunt scoase la iveală atunci când întâlnim diverşi oameni. Fiecare alegere de SUBSTITUIRE va furniza reacţii şi stimuli diferiţi.

Este important să folosiţi persoane reale în munca de

interpretare pentru că nu se ştie cum aţi reacţiona cu adevărat în momentele de mare risc faţă de o persoană imaginară.

Puteţi avea impresia că ştiţi, dar nu este deloc aşa.

După prima citire a scenariului, adesea actorul are o imagine mai precisă asupra felului în care trebuie abordată şi lucrată o anumită scenă. Mai târziu, el încearcă să recreeze acea imagine cât mai precis, aşa cum o vede cu ochii minţii, însă rareori viaţa este aşa cum o percepem noi. Gândiţi-vă la nemulţumirea unei soţii sau a unui soţ care a fost înşelat sau minţit şi şi-ar dori ca partenerul să se schimbe. Îşi imaginează cum şi-ar înfrunta partenerul necinstit. Şi-şi spun aşa: „Am să trec direct la subiect şi de data asta am să-mi ţin firea şi am să spun: «Sunt nemaipomenit, sunt cu totul special, fără mine viaţa ta se va duce cu totul de râpă. Aşadar, nu mă mai minţi, că te părăsesc. Vorbesc serios. De data asta chiar plec!”». În imaginaţia soţului sau soţiei înşelat/a partenerul este foarte intimidat de această abordare directă, înţelege profunzimea păcatului propriu şi cade în genunchi, izbucnind în lacrimi şi cerşind iertarea. Aceasta este imaginea pe care o văd cu ochii minţii, crezând că aşa se va întâmpla în scena „refuz să mai fiu victima ta”. Dar, după cum bine ştiţi, în realitate nu se întâmplă niciodată aşa. Mai mult, soţul sau soţia înşelat/a poate să înceapă confruntarea cu această imagine în gând, dar, când înfruntă direct *persoana reală*, care este stăpână pe viitorul lor, *persoana reală* care poate să îl/o alunge într-o viaţă de singurătate absolută, tot curajul dispare. Imaginaţia celui înşelat, chiar dacă a alimentat un asemenea deznodământ, în final este cuprinsă de frică. Cel trădat va accepta comportamentul oribil al partenerului, pentru că i se pare că tot e mai bine decât să rămână singur/a. Fantezia actorului în privinţa felului în care ar trebui să arate o scenă funcţionează cam la fel. În loc să interpreteze pornind de la aceste imagini, care rareori sunt corecte,

SUBSTITUIREA personalizează interpretarea voastră astfel încât faptele şi reacţiile voastre să fie organice, reflexe. Cu alte cuvinte, SUBSTITUIREA face în aşa fel încât comportamentul să devină unul real.

SUBSTITUIREA asigură fundamentul interpretării actorului, furnizându-i fiinţe reale în raport cu care să reacţioneze şi cu care să interacţioneze. Asta dă naştere unui comportament adecvat, real şi original, care chiar şi pentru tine, ca actor, va fi adesea o surpriză. De ce? Pentru că, de fapt, credem că ştim cum vom reacţiona în preajma anumitor persoane, dar cum reacţionăm realmente este întotdeauna diferit faţă de felul în care ne imaginăm. Suntem slabi când credem că vom fi puternici, suntem seducători când credem că vom fi distanţi, suntem amuzanţi atunci când credem că vom fi plicticoşi. Utilizarea SUBSTITUIRII din viaţa reală creează un fel de arenă în care să vă desfăşuraţi şi să fiţi aşa cum aţi fi în preajma persoanei respective – cu toată complexitatea care decurge în mod normal.

Înainte de a explora cum să descoperiţi şi să alegeţi SUBSTITUIREA, trebuie să înţelegeţi cum funcţionează ea la nivel practic şi fizic.

SUBSTITUIREA: APLICAŢIE PRACTICĂ

Pentru a crea SUBSTITUIREA, în primul rând, trebuie descoperită acea trăsătură a chipului celuilalt actor care vă aminteşte de persoana de care vă folosiţi în SUBSTITUIRE. Poate fi orice: ochii, sprâncenele, culoarea pielii, nasul, buzele, pometii, fruntea etc. Este foarte important să folosiţi o anumită trăsătură specifică pentru că mintea noastră funcţionează greu pe baza unor idei vagi, ba chiar se poate bloca. Odată decis despre ce este vorba, concentraţi-vă pe acea trăsătură până când veţi resimţi din rărunchi trăirea. Nu, nu-i nevoie să vă uitaţi cruciş până vă găsiţi

SUBSTITUIREA. Trebuie doar să simţiţi esenţa persoanei pe care s-o aveţi în faţa ochilor. Iar când faceţi asta şi când vă concentraţi asupra unei trăsături a feţei, nu uitaţi momentele-cheie (atât cele traumatice, cât şi cele plăcute) pe care le-aţi trăit alături de persoana pe care o utilizaţi pentru SUBSTITUIRE. Acest exerciţiu nu trebuie să dureze mai mult de 5, maximum 10 secunde.

Lucrând astfel, s-ar putea, la început, să vi se pară ciudat, dar după ce veţi încerca de mai multe ori, veţi constata că acest procedeu va deveni la fel de simplu şi de firesc ca şi respiraţia.

Identificarea persoanei pe care s-o folosiţi ca SUBSTITUIRE

Trebuie să găsiţi persoana (SUBSTITUIREA) care să vă asigure reacţiile emoţionale şi fizice adecvate. Cum poate fi găsită această persoană? OBIECTIVUL SCENEI vă va răspunde la această întrebare. Dacă OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să mă iubeşti”, persoana folosită ca substituţie va fi aceea de la care aveţi mai mare nevoie de iubire: mama, fratele, fosta soţie, fostul iubit sau de un prieten înstrăinat. Nu vă îngrijoraţi de măsura în care această SUBSTITUIRE aleasă de voi se potriveşte sau nu cu personajul din scenariu. Lucraţi pornind de la OBIECTIVUL SCENEI. Deoarece psihismul nostru este ciudat, complicat şi adesea de neînţeles, nu suntem întotdeauna conştienţi de ceea ce simţim cu adevărat ori de ce avem nevoie de la oamenii din viaţa noastră. Aşadar, este important să încercăm să folosim drept SUBSTITUIRE orice persoană care corespunde oricât de puţin întrebării: „cine ar reprezenta cel mai bine nevoia exprimată în OBIECTIVUL SCENEI?” La repetiţii, încercaţi toate posibilităţile, ajungând până la prima jumătate a paginii cu dialogul. Alegerea SUBSTITUIRII care generează emoţiile cele mai puternice şi cele mai adecvate pentru scena respectivă şi care este, aşadar, SUBSTITUIREA cea mai potrivită va deveni extrem de clară.

Sau poate că OBIECTIVUL SCENEI este „să te determin să-mi redai puterea”. Aici o SUBSTITUIRE adecvată ar putea fi un şef foarte exigent, un regizor care v-a făcut probleme la ultimul film în care aţi jucat, o mamă neiertătoare, nişte socri imposibili, vreo persoană care v-a maltratat într-un fel sau altul, un fost sau o fostă, o reprezentantă a unei frăţii[1] care a fost răutăcioasă cu voi, cel pe care l-aţi bătut într-o încăierare, un profesor neînţelegător sau un membru al echipei care vă face concurenţă cu înverşunare. Problema puterii poate fi abordată sub multe forme. Nu vă blocaţi în lumea fizică – faceţi alegeri care să aibă o logică emoţională. Rezultatele astfel obţinute sunt mult mai eficiente.

Nu folosiţi cele mai evidente opţiuni pentru alegerea SUBSTITUIRII – abordaţi-o în plan emoţional.

Faptul ca scena este despre iubitul vostru nu înseamnă că trebuie să folosiţi o persoană din viaţa voastră reală care este sau v-a fost iubit. Trebuie să găsiţi o SUBSTITUIRE cu care să aveţi abordări emoţionale similare.

Să zicem că aveţi o scenă al cărei OBIECTIV pentru personajul vostru este „să te fac să mă iubeşti”, iar în scenariu OBIECTIVUL SCENEI este direcţionat spre un iubit. Instinctiv, o să vreţi să folosiţi un fost sau un prezent iubit ca SUBSTITUIRE. Dar dacă în viaţa voastră reală aţi avut un tată care v-a părăsit, pe voi şi pe mama voastră, când aveaţi opt ani? Pentru majoritatea oamenilor, o asemenea întâmplare are o încărcătură emoţională mult mai puternică decât aceea din oricare relaţie amoroasă. Folosindu-l pe tată ca SUBSTITUIRE pentru personajul partenerului din scena „să te fac să mă iubeşti”, veţi putea descoperi o bază emoţională mai bogată, mai puternică şi mai profundă pentru OBIECTIVUL SCENEI. În plus, cel mai adesea, ne

1 Sorority (AE în original), organizaţie de femei specifică facultăţilor americane. Membrele au diverse drepturi (cum ar fi acela de a locui în clădirea organizaţiei) şi diverse obligaţii (respectarea unor norme de conduită, îndeplinirea unor obiective academice etc.). (n. red.)

încurcăm cu câte un iubit care în termeni psihologici reprezintă un înlocuitor parental. Este o teorie psihologică simplă care spune că, de fapt, cei mai mulţi dintre noi ne vom simţi atraşi sau ne vom ataşa de un partener care întruchipează (pentru subconştientul nostru) acele probleme încă nerezolvate din relaţia cu ambii sau cu unul dintre părinţi decât de un partener care nu are nicio legătură cu aceste emoţii. Este la fel de legitimă utilizarea părintelui într-o scenă despre o iubită/un iubit ca şi utilizarea iubitului propriu-zis.

Odată, la clasă, am dat unei perechi ca temă să interpreteze o scenă din *The Hude* (*Arta de a trişa*). Filmul este povestea lui Fast Eddie, un adevărat rechin printre jucătorii de biliard, care îl provoacă pe cel mai bun jucător din oraş, pierde şi îşi plânge de milă în braţele uni femei pe nume Sarah. În scenă am ales momentul în care Fast Eddie îi spune lui Sarah că pleacă, că nu ştie pentru câtă vreme, dar că se va întoarce cu siguranţă. Sarah se înfurie, nu-l crede că o să se întoarcă şi foloseşte toate tehnicile posibile ca să-şi atingă OBIECTIVUL SCENEI: „dovedeşte-mi că mă iubeşti rămânând”. Shawna, studenta care o interpreta pe Sarah, se descurca bine în încercarea de a găsi OBIECTIVUL SCENEI, dar ceva îi lipsea interpretării sale. Nu simţeam că viaţa ei emoţională este atât de prezentă în cazul în care Fast Eddie pleca şi nu se mai întorcea. Shawna îl folosise ca SUBSTITUIRE pe iubitul ei. Am considerat că acesta nu-i asigura Shawnei o miză suficientă. În cazul în care-şi pierdea iubitul, ea, o fată splendidă şi deşteaptă, îşi putea găsi uşor pe altcineva. Mai ştiam că în copilărie părinţii Shawnei divorţaseră şi că tatăl ei o părăsise. Pentru ea fusese un eveniment traumatizant, mult mai dramatic, cu o miză mai importantă şi care implicase mai multă suferinţă decât orice relaţie amoroasă. M-am gândit că era firesc să presupun că încă se mai teme să nu fie părăsită din pricina acestei întâmplări. I-am spus să meargă la rădăcina temerilor sale şi să-şi folosească tatăl real ca SUBSTITUIRE. Ei bine, lacrimile au curs fără efort şi a devenit pătimaşă. Când a interpretat a doua oară scena, eu şi colegii ei *am*

simţit că Sarah trebuie să-l convingă pe Fast Eddie să rămână. Era înnebunită, disperată, vulnerabilă, violentă şi încerca din răsputeri să spună: „ca să-mi dovedeşti că mă iubeşti, trebuie să rămâi cu mine”. Ne-a făcut pe mine şi pe toţi colegii ei să ne dorim ca ea să-şi atingă scopul. Noi toţi i-am ţinut partea pentru că am simţit cu adevărat că scopul ei *trebuie* atins pentru ca ea să poată supravieţui.

Membrii familiei voastre vor fi cel mai adesea alegerea pentru SUBSTITUIRE.

Când Jake Gyllenhaal a jucat rolul unui adolescent ciudat, respectiv personajul lui Warren în spectacolul lui Kenneth Lonerhan, *This Is Our Youth* (*aceasta este tinereţea noastră)*, la Teatrul Garrick din Londra, iniţial i-a fost greu să-şi personalizeze situaţiile în care se afla personajul în text. Piesa descrie ce se întâmplă când Warren fură 15.000 de Dolari de la tatăl lui, un om care a reuşit să se îmbogăţească muncind din greu, este dat afara din casa şi-şi cheltuie banii cu prietenul său Dennis, un tip pe care îl invidiază, dar îl şi respectă. În cazul personajului Warren, OBIECTIVUL GLOBAL era „să fiu apreciat”. Multe dintre OBIECTIVELE scenelor fiind, mai precis, „să-l fac (pe Dennis) să mă aprecieze” pentru că, în comparaţie cu acesta, se simţea mărunt şi fără importanţă. Personajul lui Dennis avea un tată care era un celebru pictor, Dennis era priceput în relaţiile cu fetele şi, în general, era cu mult mai şmecher decât Warren. Dennis este atât de priceput în afaceri, încât se decide să investească o sumă enormă de bani în cocaină – ceea ce pentru Warren, care este mereu drogat, pare o idee extrem de ingenioasă. În viaţa reală, Jack are un tată care este un regizor de film de mare succes, o mamă care este o scenaristă talentată, iar sora lui este, la rându-i, o actriţă foarte aplaudată. Are relaţii foarte strânse cu familia sa, aşadar nu prea ştiam pe cine să folosim pentru SUBSTITUIRE. I-

am sugerat să-şi folosească tatăl, mama *şi* sora, pentru că nu e bine să se bizuie pe decizii strict intelectuale. Singura cale de a şti că funcţionează ceva este cea fizică, prin urmare, am încercat pe toată lumea din familia lui ca SUBSTITUIRE, pe măsură ce interpretam dialogul, am descoperit ca fiecare alegere – tatăl, mama sau sora – genera diverse comportamente.

În cele din urmă, am decis că tatăl lui era SUBSTITUIREA cea mai puternică pentru personajul lui Dennis, pentru ca Jake îşi respecta realmente tatăl şi se străduia de fiecare dată să-l facă să fie mândru de el. E greu să nu fii nemulţumit de tine însuţi când ştii că trebuie să faci faţă unei asemenea provocări. Alegerea acestei SUBSTITUIRI a făcut ca Jake să se concentreze pe nevoile şi impulsurile lui Warren – creând un personaj viu pe dinăuntru. El a câştigat mai multe premii pentru interpretarea sa, ceea ce a fost absolut uluitor, având în vedere că nu avusese niciun fel de experienţă în teatru.

Nu aveţi de unde să ştiţi dacă o SUBSTITUIRE va fi bună sau nu până când nu o veţi încerca.

Cele mai bune alegeri de SUBSTITUIRE sunt acele persoane care în prezent sunt importante în viaţa voastră şi pe care le investim cu o mare încărcătură emoţională. Acest lucru vă păstrează în prezent şi vă fereşte să regurgitaţi ceva ce a fost deja rezolvat şi faţă de care aveţi anumite sentimente. Asta nu înseamnă că puteţi folosi o singură persoană ca SUBSTITUIRE dacă există mai multe persoane care vă provoacă reacţii emoţionale în viaţa dumneavoastră. Uneori avem sentimente puternice pentru cineva din trecutul nostru, dar ele rămân prezente pentru că nu au fost rezolvate. Asta este partea riscantă: nu ştim întotdeauna care relaţii au fost rezolvate şi care nu. Adesea, credem că am terminat cu o anumită relaţie, când, de fapt, nu am făcut-o. Sentimentele rămân ascunse în subconştientul

nostru. Pentru că subconştientul „nu joacă cinstit”, rareori comunică sincer cu conştientul nostru. Şi, cum adevăratele sentimente sunt ferecate în subconştient, singura cale pentru a afla dacă o SUBSTITUIRE funcţionează sau nu este să o încercaţi.

Acum câţiva ani, când jucam ca actriţă, am avut nevoie de o SUBSTITUIRE pentru un personaj pe care se presupunea că îl iubesc cu pasiune. În acel moment, nu aveam niciun iubit special, deci îmi era extrem de greu. Am încercat cu o mulţime de tipi de care mă îndrăgostisem fulgerător de-a lungul timpului. Cu niciunul nu a mers. Au urmat foştii iubiţi. Nimic! Tatăl meu. Nici atât! Eram la capătul răbdării, când am decis să încerc şi cu fostul meu soţ. Era un tip la care nu mă mai gândisem de ani de zile (jur!), iar când m-am gândit din nou la el, în mod conştient, nu-mi ieşeau la iveală decât chestii precum: „ce bine i-ar prinde dacă l-aş perpeli în ulei sau l-aş jupui de viu”, deşi, paradoxal, eram destul de înţelegătoare cu toate lucrurile oribile pe care mi le făcuse nemernicul ăsta de doi bani (OK… acum trage aer în piept şi numără până la zece, ca să te calmezi!). Complicată treabă! Aveam nevoie de o SUBSTITUIRE care să funcţioneze pentru o relaţie plină de dragoste. Şi încercam cu tipul faţă de care nu resimţeam decât ură şi, poate, remuşcări. Spre marea mea surpriză însă, a funcţionat. Folosindu-l pe fostul meu soţ ca SUBSTITUIRE, am înţeles că am încă faţă de el foarte multe sentimente nerezolvate. De asemenea, am descoperit că nu poţi urî atât de mult fără să fi iubit foarte mult. Mergând mai departe cu acest raţionament de o înţelepciune care nu o poate egala decât pe aceea exprimată într-o plăcintă cu răvaşe, am descoperit o SUBSTITUIRE care funcţiona pentru mine în acest caz şi în multe alte proiecte. Aşadar, n-ai de unde să ştii ce nu merge până nu încerci. Arta este rareori raţională. Nu faceţi alegeri la nivel intelectual. Ca şi mine, mulţi nu ştiu exact ce este deja rezolvat şi ce nu. Oare toate problemele pe care le-aţi avut cu cel pe care l-aţi folosit pentru SUBSTITUIRE sunt deja rezolvate şi, prin urmare, nu mai pot fi folosite? Singura

cale să aflaţi este să încercaţi. Dacă vă simţiţi legaţi în vreun fel, este cea mai bună alegere; dacă nu, este cea mai proastă. E cât se poate de simplu.

Experienţa care mi-a dezvăluit adevărata forţă a subconştientului nostru şi mi-a adus argumente de ce trebuie să încercăm toate SUBSTITUIRILE la care ne putem gândi s-a petrecut când lucram cu Jayne Brook, vedeta serialelor *„The District”* (*Districtul*) şi *Chicago Hope*. Jayne interpreta un personaj care se simţea ameninţat în relaţia cu partenerul de către o altă femeie, care avea o aventură cu bărbatul personajului lui Jayne. Pe vremea aceea, Jayne era fericită în căsnicie. Nu se putea gândi la nimeni care să-i ameninţe relaţia într-un fel. Avea o încredere oarbă în soţul ei, care, aparent, nici nu flirtase cu o altă femeie, nici nu aruncase vreo privire după vreo blondă sexy care venea din sens invers. Nici măcar nu avea vreo fostă iubită care să-l mai intereseze în vreun fel. În final, i-am spus: „dacă ar fi să-ţi pun o armă la tâmplă şi ai fi *nevoită* să spui numele unei persoane cu care crezi că soţul tău ar putea avea o idilă care ar fi acest nume?” Nu exista niciun fel de chestie dubioasă, dar a zis totuşi numele unei vecine. SUBSTITUIREA a funcţionat. Partea uluitoare a poveştii este că, vreo câteva luni mai târziu Jayne şi soţul ei au decis să se despartă şi cine credeţi că a fost prima persoană cu care a început el să se vadă serios? Aţi ghicit! Chiar vecina pe care Jayne şi-o imaginase ca pe o posibilă aventură pentru el. Această întâmplare ne dovedeşte că subconştientul nostru ştie întotdeauna totul.

SUBSTITUIREA nu va fi întotdeauna liniară şi nici nu va avea cu voi aceleaşi relaţii precum personajul din text.

De exemplu, dacă personajul vostru s-a certat cu mama sa, SUBSTITUIREA poate să nu fie mama propriu-zisă, va trebui să analizaţi OBIECTIVUL SCENEI personajului şi mai apoi cearta din

scena respectivă. De ce anume are nevoie personajul de la mama sa? De încuviinţare. Poate că, în existenţa reală, persoana de la care aşteptaţi încuviinţarea nu este neapărat mama, ci un profesor sau cel mai bun prieten. Atunci asta veţi folosi.

Când am lucrat cu Mary Stein, una dintre vedetele filmului *Babe*: *Pig în the city* (*Noile aventuri ale lui Babe... în oraş*), personajul ei trebuia să fie cineva familiarizat cu relaţiile cu cât mai multe animale de companie. În loc să găsească, de fapt, cea mai bună relaţie pe care a avut-o vreodată cu un animal de casă, care, de altfel, nu a fost una foarte puternică, am găsit ceva mai eficient. Am ales SUBSTITUIRILE care o inspirau în comportamentul şi relaţiile cu animalele, chiar dacă făceau parte din familia sa umană. Fiecare animal a fost înlocuit în mintea ei cu un echivalent uman din viaţa lui Mary, astfel încât să aibă o logică în ceea ce simţea pentru fiecare animal în parte.

Nu în toate scenele aveţi nevoie de SUBSTITUIRI.

SUBSTITUIREA este un instrument prezent în cazul în care aveţi nevoie de ea. Uneori, persoana cu care jucaţi (inclusiv directorul de casting, în cazul unei probe) deja vă furnizează motivaţia necesară pentru îndeplinirea OBIECTIVULUI SCENEI şi puteţi folosi persoana pe care o aveţi în faţa ochilor. Când am început să o ajut pe Jessica Capshaw să-şi pregătească rolul din serialul de televiziune *The Practice*, ne-am dat seama că nu-i trebuie o SUBSTITUIRE pentru scenele cu Camryn Manheim. Personajul ei, Jaime Streinger, o avocată relativ noua prin zonă, trebuie să se simtă intimidată şi naivă în prezenţa personajului lui Camryn Manheim interpretat de Elleonor Frutt, o avocată care are multe cazuri la activ. Pentru că Jessica avea un mare respect faţă de talentul şi experienţa lui Camryn, nevoia ei de a-i face pe plac lui Camryn mergea în paralel cu nevoia lui Jayne de a-i intra în voie lui Ellenor. Aşadar, nu mai avea nevoie de o SUBSTITUIRE ca s-o

trateze cu deferenţă.

SUBSTITUIREA este un instrument pe care trebuie să îl folosiţi doar dacă aveţi nevoie de o istorie emoţională cu partenerul.

De exemplu, pentru o legătură sexuală nu o să folosiţi SUBSTITUIREA, ci o să folosiţi actorul care se află în faţa voastră. De ce? Pentru că folosind SUBSTITUIREA, pierdeţi intimitatea. SUBSTITUIREA există pentru a furniza o legătură *emoţională* puternică, şi nu una fizică. Raporturile sexuale vă ajută să creaţi acea chimie dintre oameni – care este esenţială când se face un film, un serial de televiziune sau se interpretează o melodie de succes. Nu mă interesează cât de bine este scris textul. Dacă nu există atracţie fizică între parteneri, relaţia nu poate convinge publicul (referirile la „Crearea unei chimii senzuale” apar în Capitolul XIV, într-un exerciţiu practic, complet).

O legătură emoţională este diferită de una sexuală.

Dacă personajul de care este interesat sexual personajul vostru presupune şi o nevoie emoţională, atunci puteţi folosi în egală măsură o SUBSTITUIRE.

Ce se întâmplă dacă actorul de al cărui personaj trebuie să vă îndrăgostiţi este cineva faţă de care nu aveţi niciun fel de sentimente? Sau, şi mai rău, dacă este cineva care nu vă place, ceea ce se întâmplă foarte des? În acest caz, folosind SUBSTITUIREA pentru celălalt actor cu cineva faţă de care aţi trăit o mare pasiune sau de care sunteţi încă îndrăgostiţi ar putea deveni o opţiune. Dar nu uitaţi: asta trebuie să vină întotdeauna *în plus*, pe lângă „Crearea chimiei senzuale”, respectiv exerciţiul din Capitolul XIV.

Când pregăteam o actriţă *gay* care trebuia să se

îndrăgostească nebuneşte de un băiat, interpretând şi rolul principal într-un serial de televiziune, respectiv o comedie de situaţie de mare succes, făcea acest exerciţiu cu actorul care interpreta iubitul ziua, folosindu-se de amanta ei *gay* ca SUBSTITUIRE spre a putea adăuga o dimensiune reală şi eficientă relaţiei ei de pe ecran. A câştigat un Emmy pentru rol şi nimeni nu şi-a dat seama de realitate.

Veţi descoperi că în viaţa voastră există doar o mână de oameni faţă de care să aveţi sentimente suficient de puternice. Doar pe aceşti câţiva oameni îi puteţi folosi ca SUBSTITUIRE.

Puţini sunt cei care ne modelează şi ne afectează existenţa emoţională. Majoritatea fac parte din familia noastră – mama, tatăl, fraţii şi surorile. Pe măsură ce înaintăm în vârstă, acest grup se poate extinde, incluzând un partener, nişte copii şi un şef. Cum sunt foarte multe straturi de relaţii care trebuie rezolvate şi înţelese, aceşti oameni pot şi sunt folosiţi de mai multe ori ca SUBSTITUIRI. Jack Nicholson îşi folosea adesea mama ca SUBSTITUIRE. De ce? Pentru că această relaţie este una complexă.

Când era copil, lui Jack i s-a spus că o femeie pe nume June era sora lui şi o alta pe nume Ethel era mama lui. Când „sora" lui, June, era pe moarte, lui Jack i s-a oferit un rol în filmul lui Mike Nichols *The Fortune* (*Moştenirea*). El i-a promis lui June că nu o s-o părăsească pentru că, pentru el, era mult mai important faptul că ea era pe moarte decât orice rol din lume. June l-a asigurat că totul era în regulă. I-a promis că o. Va găsi în viaţă când se va întoarce, dar că trebuie să se ducă să-şi joace rolul. El a plecat. Câteva zile mai târziu, June a murit. Distrus, Jack s-a întors acasă. Şi, pentru ca şocul să fie şi mai mare, a descoperit că June nu era sora, ci mama lui. Iar Ethel, cea despre care crezuse că este mama lui, îi

era bunică. Ethel murise cu câţiva ani înainte şi acum murise şi June. Jack nu mai avea cu cine să vorbească şi pe cine să întrebe „de ce?”. Nu i s-a dezvăluit acest mister – atât emoţional, cât şi mental. Trebuia să cerceteze ce se întâmplase şi de ce. Una dintre căile prin care a făcut-o a fost să-şi folosească mama/sora ca SUBSTITUIRE în munca sa. Sentimentele sale nerezolvate de mânie, de iubire, de forţă şi cele sexuale au creat o SUBSTITUIRE foarte puternică. În loc să-şi plângă de milă, ceea ce este de obicei reacţia cel mai des întâlnită în cazul unor asemenea traume, Jack a folosit suferinţa ca să-şi alimenteze munca. Rezultatul? Personaje complexe, foarte prezente şi înspăimântător de ciudate. Sigiliul personal al lui Jake face ca rolurile sale să fie atât de à la Nicholson, încât să nu poată fi reproduse.

SUBSTITUIREA poate produce catharsisul.

Actoria ne permite să facem lucruri pe care nu le putem face în mod normal, pentru că adevăratele evenimente sau convenţiile sociale ne împiedică să trăim aşa ceva. Moartea distruge o relaţie, dar, în fantezia noastră actoricească, putem să menţinem în viaţă persoana respectivă. Această iluzie se poate extinde în multe direcţii. Indiferent ce am visa sau ne-am dori să fim sau să facem devine posibil în actorie. Pentru că totul nu este, de fapt, real, în fantezia noastră actoricească putem omorî oameni (care socotim că merită să moară), ne putem căsători (chiar dacă nu avem pe nimeni), putem avea copii (chiar dacă nu putem concepe), putem urî (pe cei pe care nu ar fi politic corect să-i dispreţuim), putem divorţa (de persoana pe care n-am putea-o părăsi) sau putem fi homosexuali ori heterosexuali. Actoria le permite iluziilor noastre să prindă viaţă. Pentru Natasha Gregson Wagner, fiica răposatei (şi extraordinarei) Natalie Wood, dorinţa ei de a avea o mamă era absolut enormă, iar proiectarea iluziei că încă mai are o mamă în SUBSTITUIRILE alese a avut un efect extrem de benefic asupra

vieţii ei.

Natasha era foarte apropiată de mama ei. Când Natalie a murit, Natasha nu avea decât unsprezece ani şi a fost copleşită de o suferinţă inimaginabilă. În anii când am lucrat cu ea, am descoperit că mama ei este o foarte puternică SUBSTITUIRE pentru Natasha. În mod clar, gândurile despre mama ei sunt pline de acea încărcătură puternică de care are nevoie o SUBSTITUIRE: abandonare, pierdere şi o iubire imensă. Pentru că Natasha este actriţă, ea poate face multe lucruri care altora nu le sunt la îndemână. Folosindu-şi munca, Natasha poate trăi iluzia vieţii sale şi a felului în care ar fi putut fi existenţa ei dacă mama i-ar fi rămas în viaţă. De exemplu, dacă joacă im rol în care iubirea şi pierderea sunt chestiuni importante pentru personajul ei, adesea îşi va folosi mama ca SUBSTITUIRE. Şi, într-un fel, această muncă de SUBSTITUIRE îi permite să stabilească o legătură cu mama aşa cum n-a avut niciodată ocazia, pentru că aceasta a murit când Natasha era foarte mică. Unii pot considera acest lucru cam nesănătos, dar faptul că îşi păstrează mama vie în minte prin munca ei, oricât de ciudat ar putea părea, o păstrează pe Natalie Wood vie în sufletul ei.

De câte ori folosiţi o SUBSTITUIRE cu o încărcătură emoţională puternică, relaţia nerezolvată se rezolvă un pic, atât în conştientul, cât şi în subconştientul vostru. Lucrurile pe care aţi vrea să le spuneţi sau pe care aţi vrea să le faceţi în raport cu o persoană la care aveţi greu acces, din trecutul şi/sau din prezentul vostru – şi pe care *nu puteţi* să vi le permiteţi în viaţa reală –, le puteţi însă face în timpul în care interpretaţi un rol.

Fiţi gata pentru schimbare

Când suntem confruntaţi cu o criză, mintea noastră nu poate să nu se gândească la trauma respectivă. Dramele din trecut ajung însă mereu în plan secund în raport cu dramele din prezent. Dacă

jucaţi într-o piesă, într-un film sau într-un serial de televiziune şi se întâmplă ceva tulburător, crucial sau mai important în viaţa voastră care aduce după sine o mai bună alegere de SUBSTITUIRE, categoric trebuie să schimbaţi SUBSTITUIREA. Aceasta a fost situaţia când am lucrat cu Charlize Theron pentru filmul *Mighty Joe Young* (*Gorila Joe*). Filmul este povestea lui Jill Young (personajul lui Charlize) care trebuie să aibă grijă de un pui de gorilă atunci când tatăl ei, un cercetător american, este omorât de braconierii din Africa. Personajul lui Charlize trebuie să crească gorila şi să se asigure că aceasta se dezvoltă chiar şi când este luată din Africa sa natală şi dusă într-o rezervaţie din California. Jill simte că trebuie să protejeze acest animal de două tone, pe Joe, de pericolele civilizaţiei moderne. Am ales împreună o SUBSTITUIRE pentru Joe şi am lucrat intens la rolul ei. Cu doar câteva zile înainte de filmări, fratele lui Charlize a murit într-un accident de automobil. Fireşte că această întâmplare nouă şi extrem de traumatizantă a umbrit orice altceva din viaţa ei. Ca în cazul multor persoane care pierd pe cineva din familie, mai ales fraţii, moartea fratelui lui Charlize a făcut-o să se simtă neajutorată. Se tot întreba ce ar fi putut face să-i salveze viaţa. Ce anume ar fi trebuit să-i spună înainte să moară şi nu va mai avea ocazia să-i mărturisească vreodată. Ce anume nu a rezolvat sau nu a îndeplinit niciodată. Când s-a întors pe platouri, a schimbat SUBSTITUIREA pentru Joe cu fratele ei. Folosindu-l pe fratele ei ca SUBSTITUIRE, Charlize şi-a folosit munca ei ca pe o a doua şansă de a avea grijă de sentimentele neduse până la capăt faţă de fratele ei. Nu numai că interpretarea a fost foarte vie şi intensă, dar a fost şi cathartică, a ajutat-o să se defuleze, să se purifice de toate sentimentele neconştientizate. În fiecare scenă trebuia să-l readucă printre noi pe fratele ei şi să se lupte ca acesta să rămână în viaţă, alinându-şi sentimentul de neajutorare pe care-l resimţea în viaţă, reală.

Desigur, moartea nu este singurul eveniment major care vă

poate – schimba alegerile. În aceeaşi categorie intră şi divorţul, procesele care vi se intentează, faptul că sunteţi prinşi făcând ceva ilegal sau imoral sau că sunteţi minţiţi, dar puteţi folosi la fel de bine şi o ceartă serioasă cu persoana iubită, hărţuirea sexuală sau o sarcină, ca să menţionăm doar o parte dintre evenimentele sau situaţiile pe care le puteţi întrebuinţa.

Am fost odată angajată de producătorii unui serial de televiziune extrem de important ca să lucrez cu actriţa principală. Regizorul o agresa verbal. O jignea cu aluzii foarte puţin estompate la faptul că ar fi fost proastă şi netalentată, mai ales când toată echipa era pe platou şi putea auzi. Regizorul a fost o excelentă SUBSTITUIRE pentru personajul negativ, care apăruse în episoadele de început. După care viaţa şi-a urmat cursul. Ea a rămas însărcinată. Tatăl copilului, care avea numai vorbe de iubire şi părea foarte ataşat de ea până la binecuvântata zămislire, brusc, a devenit de negăsit. Regizorul nu mai era personajul negativ prin excelenţă din existenţa ei, îi luase locul o SUBSTITUIRE cu mult mai prezentă şi mai eficientă.

Asumaţi-vă riscuri atunci când faceţi alegerile

Cum, probabil, aţi observat deja, eu, una, cred în asumarea riscurilor. Dacă aş avea atâţia bani de câte ori i-am spus unui actor: „Întotdeauna, absolut întotdeauna, asumaţi-vă riscurile!”, mi-aş putea cumpăra un important lanţ de bănci. Pentru a crea situaţia riscantă trebuie să existe OBSTACOLE enorme, primejdioase, care să fie depăşite. Dacă faceţi o alegere de SUBSTITUIRE care vă permite să atingeţi cu uşurinţă OBIECTIVUL SCENEI, nu-i nevoie de nimic senzaţional ca să obţineţi ceea ce doriţi. Să analizăm cum ne comportăm cu prietenii. Adesea avem două categorii de prieteni. Cei care ştiţi că ar face orice pentru voi – s-ar arunca şi în faţa unei maşini, dacă ar fi cazul – şi cei pentru care voi aţi face orice – încercând să păreţi

foarte deştepţi, să-i ajutaţi sau să fiţi amuzanţi pentru că tot timpul vă străduiţi să obţineţi acceptarea şi iubirea lor. Aşadar, acum înţelegeţi de ce într-o scenă de prietenie, amicul pentru care vă străduiţi prea tare ar putea fi alegerea de SUBSTITUIRE cea mai potrivită. Şi asta pentru că şi în cazul SUBSTITUIRII este valabil următorul adevăr de care trebuie ţinut cont pentru toate instrumentele.

Trebuie să existe întotdeauna OBSTACOLE inerente legate de SUBSTITUIRILE voastre.

Când faceţi o alegere pentru o SUBSTITUIRE, întrebaţi-vă:

— De la cine trebuie să obţin OBIECTIVUL SCENEI?

Şi, din lista cu persoanele respective, trebuie să o alegeţi pe aceea care răspunde şi la următoarea întrebare:

— Cine este cel mai *puţin* probabil că o să mi-l ofere?

Astfel veţi reuşi să introduceţi şi posibilitatea unui eşec în ecuaţie care va aduce, la rându-i, o doză de imprevizibil îţi modul în care se vor desfăşura acţiunile atât pentru voi, pentru celălalt actor, cât şi pentru public. Posibilitatea unui eşec permite, de asemenea, să iasă la suprafaţă defectele personale care vor da naştere tuturor acelor gesturi uşor afectate şi tuturor acelor ticuri care vă sunt specifice.

Descoperirea SUBSTITUIRILOR voastre

Începând cu OBIECTIVUL SCENEI care vă ajută să înţelegeţi care este SUBSTITUIREA cea mai bună şi cea mai eficientă, puteţi adăuga realism şi profunzime interpretării. Să vedem cum funcţionează acest lucru pentru personajul Bonasera din scena de început din *The Godfather* (*Naşul*). Filmul începe cu nunta fiicei lui Don Corleone. Conform tradiţiei, în ziua nunţii feţei, Naşul familiei trebuie să accepte şi să fie deschis la solicitările ce i se fac.

Bonasera, groparul, are şi el ceva să-i ceară Naşului. El stă jos, în faţa biroului lui Don Corleone.

NAŞUL

De Mario Puzo şi Francis Ford Coppola, 1972, Paramount Pictures

BONASERA

Cred în America. America m-a făcut bogat. Mi-am crescut fiica după stilul american, i-am dat libertate, dar am învăţat-o să nu-şi facă niciodată de ruşine familia. Şi-a găsit un iubit; nu e italian. S-a dus la cinema cu el; a stat seara târziu. N-am zis nimic. Acum două luni, a luat-o cu maşina cu încă un prieten, i-au dat să bea whisky. După care au încercat să profite de ea. Ea s-a opus. Şi-a păstrat onoarea. Ei au bătut-o ca pe un animal. Când am ajuns la spital, avea nasul spart. Maxilarul era fracturat şi legat cu o sârmă. O durea atât de tare, încât nici nu mai putea să plângă. Dar eu am plâns. De ce am plâns? Ea era lumina ochilor mei – frumoasa mea fiică. Acum nu va mai fi niciodată frumoasă.

(*El cedează nervos*.) Îmi cer iertare… Am fost la poliţie ca un bun american. Cei doi băieţi au fost judecaţi. Judecătorul i-a condamnat la trei ani de închisoare cu suspendare. *Cu suspendare*! Au scăpat în chiar aceeaşi zi. Eu am rămas ca prostul în sala de tribunal. Cei doi nemernici mi-au zâmbit. După care i-am spus soţiei mele: ”Ca să se facă dreptate, trebuie să mergem la Don Corleone”.

Bonasera speră să se facă dreptate pentru fiica sa, care în mintea lui fusese violată de trei ori. De două ori de bărbaţi şi apoi de sistemul juridic american, un sistem în care el crezuse atât de tare cândva. Simţindu-se neajutorat, pentru că nu putea face nimic în legătură cu aceia care îi răniseră fiinţa cea mai dragă de pe lume, se dusese la Naşul ca să fie răzbunat.

— OBIECTIVUL SCENEI lui Bonasera era „să te fac pe tine

(Don Corleone) să ucizi pentru mine”.

Când va alegeţi SUBSTITUIRILE, luaţi în considerare şi OBSTACOLELE din text, care în cazul de faţă sunt:

1. Un posibil refuz.

2. Teama de Naşul. Ca gropar, Bonasera ştie din propria experienţă de ce este în stare Don Corleone.

3. Teama de a nu-i rămâne dator Naşului.

4. Dacă Naşul nu îi îndeplineşte rugămintea, Bonasera va rămâne cu un sentiment de cumplită vinovăţie, dar şi de nimicnicie.

5. În scenariu, Bonasera a făcut tot ce i-a stat în putinţă ca să nu fie asociat de societate cu Don Corleone, ceea ce l-a înfuriat pe acesta. Don Corleone a simţit că nu este respectat suficient, mai ales că soţia sa este naşa fiicei lui Bonasera. Prin urmare, Don Corleone nu prea intenţionează să-i satisfacă rugămintea lui Bonasera.

6. Don Corleone va face ce vrea el. Bonasera trebuie să i se supună şi de aceea are un sentiment de profundă nimicnicie.

7. Dorinţa lui disperată de a se face dreptate printr-o pedeapsă pe măsura faptei săvârşite.

8. Dacă Don Corleone îl refuză, Bonasera nu are altă opţiune.

După ce vă gândiţi la OBIECTIVUL SCENEI, „să te fac să ucizi pentru mine”, şi la OBSTACOLELE care derivă din acesta, trebuie să descoperiţi în ce măsură acest lucru este valabil în viaţa voastră întrebându-vă: „De la cine am eu nevoie, în viaţa mea personală, de o mare favoare în aşa măsură încât să fiu intimidat din pricina dezechilibrului de forţe?” Sau: „Faţă de cine aş simţi o mare suferinţă emoţională dacă ar trebui să-i solicit ceva?”

Când analizaţi persoanele care vi s-au prezentat în faţa ochilor ca răspuns la întrebările anterioare, trebuie să decideţi cine anume v-ar afecta *cel mai mult*. Dacă l-aţi folosi ca SUBSTITUIRE. În mod frecvent, trebuie să apară trei sau mai

multe nume ca posibile SUBSTITUIRI pentru celălalt personaj din text. Cum actoria este o formă de exprimare artistică de natură fizică, nu trebuie niciodată să decideţi doar la nivel intelectual care este cea mai bună SUBSTITUIRE. Repet: alegerile trebuie probate practic, spunând replicile. Când veţi încerca aceste SUBSTITUIRI, veţi constata mai clar care vă afectează cel mai tare. Urmăriţi aceste reacţii:

— Ce vă impresionează emoţional.

— Ce vă dă patima necesară ca să reuşiţi să atingeţi OBIECTIVUL SCENEI.

— Dacă există OBSTACOLE INERENTE.

— Să aibă o logică textul în sine.

S-ar putea ca numele persoanei potrivite pentru SUBSTITUIRE să vă încolţească imediat în minte şi să vi se pară că este alegerea perfectă. Chiar şi aşa, trebuie să veniţi cu cel puţin două alternative de SUBSTITUIRI pentru că nu întotdeauna conştientizăm până nu încercăm cine anume din viaţa noastră ne afectează cel mai tare. Nu presupuneţi de la sine că, într-adevăr, cea mai evidentă SUBSTITUIRE poate funcţiona – uneori cea mai bună este tocmai persoana la care vă aşteptaţi cel mai puţin şi care vă poate motiva dorinţa pătimaşă de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI.

Iată posibile alegeri de SUBSTITUIRI pentru Don Corleone:

— **Tatăl vostru:** dinamica cel mai des întâlnită în relaţia fiu-tată constă într-un sentiment de intimidare a fiului şi de teamă în raport cu tatăl. Fiul îşi va pune tatăl pe un soclu şi va simţi că, indiferent ce ar reuşi, într-un fel sau altul şi-a dezamăgit tatăl. Astfel, se ajunge la încercarea permanentă a fiului de a-şi face tatăl mândru de el şi, în acelaşi timp, la sentimentul lui că orice ar face niciodată nu va fi de ajuns. Dacă tatăl are tendinţe abuzive, nevoia fiului de a depăşi această situaţie şi de a obţine iubirea tatălui nu va cunoaşte limite. O primă alegere pentru SUBSTITUIRE va

declanşa aşadar o luptă inegală pentru putere, care este inerentă în orice relaţie părinte-copil.

— **Mama voastră:** s-ar putea ca în dinamica familiei voastre mama să fie factorul de putere. Ca şi în SUBSTITUIREA cu tatăl, fiul îşi va urca mama pe un soclu şi va simţi că, indiferent ce ar realiza, într-un fel sau altul o va dezamăgi. Astfel, fiul va încerca permanent să-şi facă mama mândră de el, simţind că niciodată nu este destul. Şi dacă mama este foarte exigentă sau există abuzuri verbale ori fizice, nevoia fiului de a depăşi aceste abuzuri se manifestă prin dorinţa de a obţine iubirea nemărginită din partea mamei. Din nou, o primă alegere pentru SUBSTITUIRE, cum ar fi aceea a unui părinte, va declanşa o luptă inegală pentru putere care este inerentă în orice relaţie părinte-copil.

— **Mamă vitregă sau tată vitreg:** copiii, în general, au probleme cu persoanele care reprezintă autoritatea în familie, chiar dacă acestea nu sunt părinţii naturali. Adesea dau vina pe această persoană că ar fi distrus, ar fi dezbinat familia iniţială. O mamă vitregă sau un tată vitreg dau naştere unor probleme foarte complexe, indiferent dacă sunt reale sau imaginare (pentru copil nu contează). O problemă des întâlnită este lupta de a obţine atenţia absolută din partea părintelui adevărat. Adesea, copilul pierde această bătălie pentru că ruda de sânge trece în tabăra persoanei cu care împarte patul. Ca urmare, să-i ceri ceva acestui părinte vitreg poate fi extrem de dureros.

- **Un profesor:** adesea, o persoană aflată într-o poziţie de forţă şi autoritate abuzează de această putere. Unii profesori se simt foarte bine doar dacă îi fac pe elevi să se simtă proşti, netalentaţi, neiubiţi, hărţuiţi sexual sau ridiculizaţi. Dacă aţi avut un asemenea profesor, el poate deveni o SUBSTITUIRE foarte bună în acest caz.

- **Şeful vostru:** rareori se întâmplă să avem o relaţie sănătoasă şi satisfăcătoare cu angajatorii noştri. Şeful are în mâna lui prezentul şi viitorul vostru şi de puţine ori răspunde sau îşi

asumă responsabilitatea pentru faptele sale. Lupta dintre forţe este inerentă în relaţia angajat-angajator.

- Directorul de casting, regizorul, producătorul, impresarul şi ceilalţi:

Aceşti oameni pot face să se adeverească visurile actorilor. Când deţii atâta putere asupra speranţelor şi dorinţelor cuiva, este dificil să nu fii tentat să profiţi de cei care depind atât de mult de tine. Această dinamică duce la o SUBSTITUIRE optimă. La ce ar trebui să renunţaţi ca să vi se împlinească rugămintea? La demnitatea voastră, la morala voastră, la etica voastră. Ce aşteaptă din partea voastră celălalt: o formă de adulare nejustificată, favoruri sexuale sau alte lucruri fără de care nu va accepta să vă îndeplinească dorinţa? De remarcat este că, pentru ca SUBSTITUIREA să funcţioneze, trebuie să aveţi *o reală* problemă personală cu un *anumit* individ care deţine o poziţie de forţă în industria de profil.

- **Fosta soţie sau fosta iubită:** fostele sunt foste dintr-un anumit motiv: am avut nişte probleme majore cu ele. Mai ales de pe poziţii de forţă. Cine câştiga mai bine? Cine era mai bun la pat? Cine se dăruia mai mult în relaţia respectivă? Aţi simţit că sunteţi mutilat de cel pe care-l iubeaţi? Fostul partener vă agresa fizic şi/sau verbal? Fostul vă dispreţuia? Solicitarea unui lucru din partea fostului este umilitoare în sine.

— **Un frate mai mare:** categoric, această alegere are la bază rivalitatea dintre fraţi. Poate că fratele vostru era fiul preferat până să apăreţi voi. Suferinţa de a vă petrece întreaga copilărie având de-a face cu un frate mai mare care eventual vă bătea, vă ridiculiza şi vă făcea arşice nu trece aşa de uşor doar pentru că aţi crescut amândoi şi în prezent sunteţi cei mai buni prieteni.

— Un membru al familiei, cum ar fi un unchi/o mătuşă sau un bunic/o bunică:

În unele familii un unchi sau o mătuşă pot fi mai implicaţi în viaţa celorlalţi, pot avea un rol activ şi complex în luarea deciziilor.

În asemenea cazuri, aceşti membri ai familiei au răspunderea şi autoritatea unui părinte. Ca urmare, problemele cu aceste rude vor avea o dinamică de tip parental. Lupta între forţe va fi, prin urmare, aceeaşi ca în cazul mamei sau al tatălui.

— **Actualul partener:** această SUBSTITUIRE poate fi folosită dacă există probleme majore în relaţia voastră. Dacă totul merge bine, în afară de certurile mărunte, ocazionale, care există în orice cuplu, atunci nu pot exista conflicte, aşadar, sentimentele nu vor putea realmente să vă ajute să atingeţi OBIECTIVUL SCENEI. Dar, dacă relaţia e pe ducă sau sunt probleme *majore*, de exemplu, partenerul are o idilă sau manifestă o tendinţă de a vă castra emoţional, atunci aveţi cu ce lucra. Când sunteţi gata să faceţi orice vi se cere de către un partener detestabil, numai ca să puteţi, la rândul vostru, să-i cereţi ceva şi mai dificil, atunci respectivul devine o alternativă posibilă pentru SUBSTITUIRE în această scenă.

— **Un prieten agresiv:** indiferent cât de sănătoasă ni s-ar părea din punct de vedere emoţional relaţia noastră cu prietenii (adesea am auzit de la studenţii mei: „eu nu am asemenea prieteni, am scăpat de ei de mult…”), majoritatea păstrăm în jurul nostru cel puţin un prieten agresiv. Ştiţi care e. Acela despre care alţi prieteni vă întreabă: „*de ce* eşti prieten cu o asemenea persoană, de fapt?!” Ceea ce face prietenia şi mai îngrozitoare este că se ajunge la o luptă permanentă de tip „care pe care”, ceea ce vă înfurie. Dacă este aşa, respectivul poate deveni o puternică SUBSTITUIRE pentru că aceste relaţii sunt atât de complexe, încât le canalizează în egală măsură şi pe cele parentale.

— **O persoană care v-a molestat (o bonă, un unchi, un vecin etc.):** această persoană v-a luat puterea în modul cel mai oribil, mai ales dacă acest lucru s-a întâmplat în copilărie şi n-aţi avut uneltele necesare nici ca să înţelegeţi, nici ca să vă luptaţi. Să cereţi o favoare unei asemenea persoane ar putea fi devastator. Şi totuşi dacă fiica voastră (sau cineva drag) trebuie să fie protejată şi

cel care v-a maltratat este singurul capabil să vă ajute, veţi fi obligat s-o faceţi. Această situaţie va crea o tulburătoare dramă în care chinurile comunicării ar deveni aproape palpabile.

Evident că există şi multe alte posibilităţi pentru SUBSTITUIRI, dar sugestiile pe care vi le-am dat vă vor ajuta să vă faceţi o idee despre cât de departe puteţi merge cu alegerile în privinţa SUBSTITUIRII, astfel încât acestea să fie corecte din punct de vedere emoţional şi din punctul de vedere al textului pe care trebuie să-l interpretaţi, să aibă o logică, ajutându-vă sa creaţi un personaj de tipul Bonasera care să vieţuiască într-adevăr înăuntrul vostru.

Odată ce aţi decis care va fi SUBSTITUIREA, puteţi să personalizaţi OBSTACOLELE din text. Personalizarea OBSTACOLELOR se va decide în funcţie de persoana pe care o alegeţi pentru SUBSTITUIRE. Conflictele sau problemele care există sunt unice în raport cu fiecare persoană din viaţa voastră. Nevoile voastre, gândurile voastre şi problemele voastre sunt diferite când este vorba de relaţia cu mama voastră sau cu tatăl vostru, altele când e vorba de relaţiile cu prietenii, profesorii, angajatorii şi copiii voştri etc. Astfel, este important să înţelegeţi cine e SUBSTITUIREA înainte de a începe să analizaţi munca interioară pe care o aveţi de făcut pentru că ea se va schimba radical în funcţie de persoana cu care vorbiţi. După ce aţi decis SUBSTITUIREA, este timpul să personalizaţi OBSTACOLELE din text.

PERSONALIZAREA OBSTACOLELOR: APLICAŢIE PRACTICĂ

Primul lucru pe care trebuie să-l faceţi ca să personalizaţi OBSTACOLELE din text este să treceţi în revistă OBSTACOLELE pe care deja le aveţi pe listă şi pe care le-aţi definit ca decurgând

din textul în sine. Apoi, cu această SUBSTITUIRE în gând, decideţi ce OBSTACOLE similare există în relaţiile voastre cu SUBSTITUIREA.

Pentru a explica felul în care se personalizează OBSTACOLELE, să zicem că am fost distribuită să interpretez rolul lui Bonasera din *Naşul*. Mă folosesc pe mine ca exemplu, pentru că procesul în sine presupune ceva personal şi eu *cunosc* cel mai bine povestea mea, nu pe a voastră. Am descoperit că atunci când îi spun unui actor (sau unui scenarist/regizor) că lucrez cu alegerile mele personale atunci când îmi imaginez că cu aş juca rolul lui, reuşesc întotdeauna să îl fac să aibă mai multe idei. În timp ce citiţi alegerile mele, ele ar trebui să vă inspire OBSTACOLE personale pe care să le folosiţi şi să le luaţi din viaţa *voastră*.

În scenariu, OBSTACOLELE cheie pentru Bonasera sunt:

1. Posibilitatea de a fi refuzat;
2. Diferenţa de registru de putere;
3. Intimidarea;
4. Teama de persoana cu care vorbeşte;
5. Un întreg şir de probleme în relaţia respectivă;
6. Importanţa capitală a solicitării;
7. Ar putea exista repercusiuni severe dacă solicitarea lui va fi percepută ca o lipsă de respect.

Luând în consideraţie aceste OBSTACOLE, îmi vin în gând trei SUBSTITUIRI posibile: mama, un oarecare şef de la studiouri şi profesorul fiicei mele. Să analizăm mai îndeaproape felul în care aceste SUBSTITUIRI afectează OBSTACOLELE.

— **Mama:** în copilărie, m-a agresat. Aşadar, în relaţia noastră există această poveste a abuzului şi, chiar dacă acum sunt adultă, încă îmi mai încolţeşte *teama* în suflet, încă *mă intimidează*. Mama nu este foarte stabilă psihic. Mă tem că, dacă aş exagera (cum ar fi dacă i-aş cere o favoare la fel de mare ca aceea a lui Bonasera), ar

putea să o ia razna. Şi atunci, cum sunt deja înclinată să mă simt vinovată, o să trăiesc toată viaţa cu această vină enormă că am împins-o dincolo de limite. Aşadar, iată şi *repercusiunile majore*.

Decalajul de putere este intrinsec în relaţia noastră, atâta vreme cât ea este părintele şi eu sunt copilul. Dinamica nu se va schimba niciodată din punct de vedere emoţional, indiferent cât aş reuşi în viaţă sau cât de dependentă de mine ar deveni ea cu vârsta.

Bazându-mă pe această SUBSTITUIRE, solicitarea mea ar consta în faptul că aş ruga-o pe mama să se implice mai mult din punct de vedere financiar în întreţinerea fratelui meu care are un handicap mental şi căruia ea îi poartă de grijă. Tatăl meu nu a reuşit să-i lase niciun fel de moştenire înainte de a muri. Mama cheltuie banii pe te miri ce, răsplătind orice vânzător ambulant care-i sună la uşă cu achiziţii inutile. Când vine însă vorba de cheltuielile fratelui meu retardat. Devine mai avară decât Imelda Marcos. Dacă fratele meu nu primeşte un sprijin financiar din partea ei, practic îşi va pierde acoperişul de deasupra capului, dar şi hrana pentru el şi îngrijirile de care are atâta nevoie. Iată, aşadar, o *solicitare importantă*.

— **Un anumit director de studiou:** lucrez de mult în industria spectacolului şi ştiu ce putere poate avea un director de studiou. Şi mai ales cum şi-o poate exercita. Hollywood-ul e, de fapt, o lume mică, drept urmare, aceste persoane îţi pot oferi şansa unui proiect, te pot concedia, te pot trece pe lista neagră împreună cu celelalte studiouri şi, cât ai clipi, pot să producă un adevărat dezastru în viaţa ta. Cu acest şef, am o listă foarte lungă de OBSTACOLE personalizate – *decalajul de putere*, *intimidarea*, *teama de persoana respectivă* şi *teama de repercusiuni severe*.

Pornind de la această SUBSTITUIRE, solicitarea mea s-ar face în numele unui student care joacă un rol principal într-un serial de televiziune. Vreau ca acest director să schimbe o parte din dialogul prea sentimental şi banal pe care actorul este obligat să-l recite

episod de episod. Bineînţeles că şeful respectiv consideră că dialogul este „absolut genial”, „scrie pe el” că va lua nenumărate premii. Făcând această solicitare, îmi asum riscul de a-i distruge cariera studentului meu, înfuriindu-l pe acest VIP. De asemenea, trebuie să iau în considerare faptul că acest şef mă plăteşte să lucrez cu studentul respectiv. Şi nu sunt total invulnerabilă, pot să dàu de naiba şi eu, personal. Iată, aşadar, *o solicitare importantă*.

— **Profesorul fiicei mele:** fiica mea are cincisprezece ani, vârsta aceea de o importanţă capitală, când notele încep să conteze pentru viitorul ei – pentru acceptarea la universităţi, pentru posibilitatea de a face practică de vară sau pentru obţinerea unei slujbe. Dacă va merge la o universitate bună, îi vor spori şansele să aibă un viitor senzaţional. Şi invers, dacă va merge la o universitate mai puţin prestigioasă, potenţialul ei nu va fi exploatat la maximum şi viaţa ei se va duce pe apa sâmbetei. (Ştiu că sună puţin cam melodramatic, dar sunt mama ei şi mamele asta fac: se îngrijorează.) Iată, aşadar, decalajul de putere dintre mine şi profesorul de care depinde viitorul fiicei mele.

Un oarecare profesor de engleză are ce are cu fiica mea, care este extrem de înzestrată şi nu spun asta doar pentru că sunt mama ei. Fiica mea e pe lista decanului. Dar divaghez. Mă rog! Presupun că acest profesor nu-şi persecută pentru prima dată studentele (altfel, de ce ar fi ales-o tocmai pe angelica şi desăvârşita mea copilă?!). Recent, acest profesor i-a dat o nemeritată notă mică.

Personalizarea mea pentru solicitarea lui Bonasera ar fi să mă duc la acest profesor şi să-l rog să-i schimbe nota. Trebuie să fiu conştientă de faptul că el mă percepe ca pe un duşman şi ar putea chiar să-i dea mai multe note proaste în viitor, ca să se răzbune pe mine. În felul acesta, i-ar scădea per total media şi ar afecta-o negativ în privinţa alegerii unei universităţi bune. Oricât de mult l-aş urî pe profesor pentru ceea ce consider că a fost un comportament ilogic şi meschin, trebuie să găsesc o cale prin care

să-l determin pe nejustificat de neîndurătorul zbir că ultima notă pe care i-a dat-o ar fi trebuit să fie alta de la bun început. Iată, aşadar, că sunt prezente toate „ingredientele”: *intimidare*, *frica de persoana cu care vorbesc*, *solicitare importantă*, *probabile repercusiuni severe*.

Observaţi cum fiecare SUBSTITUIRE schimbă OBSTACOLELE mele personale. Ceea ce este şi mai important: observaţi că OBSTACOLELE personale sunt ca un ecou pentru OBSTACOLELE personajului din text. În toate cele trei exemple de SUBSTITUIRE, OBSTACOLELE au ca punct comun un dezechilibru al forţelor, teama de cealaltă persoană, un trecut cu probleme şi o solicitare cu mizã mare. Dacă personalizaţi aşa cum se cuvine OBSTACOLELE, veţi reuşi să vă transpuneţi mai puternic şi mai intim în pielea personajului pe care îl aveţi de interpretat, reuşind, totodată, să conferiţi interpretării voastre caracterul de stringenţă, dar şi căldură şi substanţă pentru interpretarea propriu-zisă.

Ca şi în cazul SUBSTITUIRII, personalizarea OBSTACOLELOR din text nu este mereu un proces de gândire liniar.

Am ajutat-o pe cântăreaţa Macy Gray să-şi pregătească rolul cu statut de participare excepţională în serialul de televiziune *M.D.s*. Ea interpreta o cântăreaţă care se îmbolnăvea de un cancer terminal care îi atacase corzile vocale. În scenariu, personajul avea de ales. Dacă s-ar fi operat, probabil că şi-ar fi pierdut vocea, dar şi-ar fi salvat viaţa. Dacă nu s-ar fi operat, ar fi murit. Episodul se axa pe personajul lui Macy care este măcinată de luarea unei decizii pe viaţă şi pe moarte. În final, personajul înţelege că vocea *este* viaţa ei şi îşi va asuma riscul, rugându-se să apară un fel de intervenţie divină care s-o salveze. În script personajul lui Macy este o femeie necăsătorită, fără copii şi pe cale de a deveni celebră. Macy, pe de altă parte, este deja o cântăreaţă extrem de

celebră şi mamă a trei copii. Trebuia să găsim o cale pentru a obţine această lume paralelă cu a ei, o lume distrusă. Lucrând împreună la episodul respectiv, am discutat cât de importanţi sunt copiii pentru ea. Fără banii şi protecţia ei, copiii ar rămâne să se descurce singuri. Am întrebat-o pe Macy ce ar face dacă s-ar confrunta cu un OBSTACOL în care ar avea de ales: o viaţă fără voce sau o moarte timpurie. Macy a spus că ea ar alege viaţa fără voce. Chiar dacă i s-ar încheia cariera, ar rămâne măcar în viaţă, ca să aibă grijă de cei trei copilaşi ai ei. Aşa încât, atunci când am personalizat OBSTACOLELE pentru episod, OBSTACOLUL personal pentru Macy au fost copiii care şi-ar pierde mama, în vreme ce OBSTACOLUL pentru personaj ar fi că şi-ar pierde vocea. Conflictul pe viaţă şi pe moarte al lui Macy se bazează pe nevoile ei materne şi pe dorinţa de a fi de faţă şi de a avea grijă de copiii ei, în vreme ce conflictul personajului se bazează pe nevoia şi dorinţa de a reuşi, în sfârşit, să-şi vadă visul împlinit înainte de a muri. Dorinţele lor emoţionale erau paralele şi se reflectau reciproc.

OBSTACOLELE care trebuie personalizate nu sunt întotdeauna evidente sau incluse în text.

Mulţi ani am lucrat cu Adrian Paul pentru rolul lui Duncan MacLeod din serialul *The Highlander* (*Nemuritorul*). Deşi interpreta un supererou, a trebuit să creăm OBSTACOLE care să-i umanizeze personajul, pentru ca publicul să se poată identifica cu el. Într-un episod, Duncan MacLeod încerca să-şi ajute un prieten care era un alcoolic înrăit. I-am explicat lui Paul că persoanele dependente rareori pot sau vor să asculte pe cineva care nu are probleme similare. Dacă personajul lui nu a trăit niciun fel de comportament care să presupună dependenţa, atunci prietenul lui alcoolic va simţi că încercarea lui Duncan de a-l ajuta porneşte de la faptul că-l judecă şi că îl ia de sus. Şi, după cum bine ştiţi, nimănui nu-i place să fie luat de sus. Chiar dacă ideea că Duncan

ar fi fost dependent de ceva nu apărea în text, a trebuit să-i creăm acest OBSTACOL pentru personaj şi apoi să-l personalizăm pentru Adrian, astfel încât el şi personajul său să poată, realmente, plânge de milă în raport cu personajul alcoolic. Am inventat o poveste din trecutul lui Duncan. Cândva, în viaţa lui de 400 de ani, a suferit şi el de alcoolism, dar, când am început să personalizăm OBSTACOLUL, ne-am confruntat cu o nouă problemă: Adrian Paul n-a avut niciodată tendinţa să bea peste măsura. Trebuia să găsim alt viciu. Chiar dacă nu o recunoaştem. Fiecare are cel puţin un viciu – sex, droguri, somnul, mâncatul exagerat, calculatorul etc. Cei care au ales să-şi facă o carieră în industria show-bizului au, de obicei, o mulţime de vicii la dispoziţie din care să aleagă. Nu e cazul să vă fie ruşine, de asta sunteţi artişti. Viciul personal al lui Adrian a fost inclus în caracterizarea lui Duncan MacLeod şi el putea acum să se identifice cu comportamentul obsesiv şi dependent al prietenului său. Asta-i permitea lui Adrian ca Duncan să-şi înţeleagă foarte bine prietenul alcoolic şi de aceea interpretarea sa a fost impresionantă.

Săpaţi adânc, căutaţi sub stratul de la suprafaţă, până în străfunduri, în locurile cele mai chinuite şi ascunse care zac în interiorul vostru.

Când vă personalizaţi OBSTACOLELE din text, trebuie să vă confruntaţi cu demonii voştri, în special cu acele realităţi despre noi înşine pe care cel mai adesea le negăm. Pentru a găsi SUBSTITUIREA potrivită şi pentru a personaliza OBSTACOLUL din text aşa cum se cuvine va trebui să săpaţi adânc în interiorul vostru şi să fiţi foarte sinceri atunci când analizaţi cine sunteţi ori cine sau ce vă face să funcţionaţi. Vor exista şi nişte descoperiri senzaţionale. Când veţi încerca alte alegeri, o să descoperiţi că e de-a dreptul surprinzător ce funcţionează şi ce nu. Veţi descoperi că problemele pe care credeaţi că le-aţi rezolvat, de fapt, sunt la fel

de mari sau că oamenii despre care credeaţi că nu mai au nicio influenţă asupra voastră sunt încă prezenţi în sufletul vostru. Cel mai eficient lucru în munca voastră este să folosiţi întotdeauna doar *adevărul adevărat* în legătură cu ceea ce simţiţi. De aceea este important să încercaţi mai multe alegeri, inclusiv pe acelea care vi se par complet greşite. Pentru că în adâncul vostru, în inima voastră, pot exista încă sentimente reziduale nerezolvate, şi asta indiferent de cât de mult se va opune conştientul vostru să recunoască. Şi lucrând în felul acesta nu numai că veţi reuşi să obţineţi o interpretare mai bună, ci veţi reuşi să vă înţelegeţi mai bine pe voi înşivă.

SUBSTITUIREA pe care o alegeţi colorează şi modifică alegerile pe care le faceţi pentru *întreaga* voastră muncă interioară, inclusiv imaginile mentale care apar în funcţie de *ceea ce* spuneţi şi de *ceea ce* auziţi. Acestea sunt IMAGINILE INTERIOARE, următorul instrument de actorie despre care vom vorbi.

Capitolul V

Instrumentul 5
IMAGINILE INTERIOARE

Imaginile interioare pe care le vedeţi cu ochii minţii atunci când vorbiţi sau auziţi vorbindu-se despre o persoană, un obiect sau un eveniment.

În viaţă există întotdeauna un film care curge firesc în faţa ochilor minţii noastre atunci când vorbim şi ascultăm. Aceste imagini care se perindă sunt asocieri de idei pe care le facem pe baza experienţelor noastre trecute şi prezente. În mod similar, orice personaj pe care îl interpretaţi are, la rândul său, un asemenea film care curge în mintea lui. Dar cum cuvintele personajului vostru şi viaţa sa nu sunt ale voastre, ci ale scenaristului sau dramaturgului, trebuie să vă faceţi propriile asocieri de idei personale ca să nimeriţi imaginile potrivite. Astfel încât atunci când spuneţi sau auziţi un dialog, să simţiţi că toate imaginile care vă apar în minte emană din propria voastră viaţă personală. Dacă nu aveţi asocieri clare de idei în raport cu cuvintele, acestea vor părea şi vor fi percepute ca neavând niciun sens. Este obligaţia voastră de actor să personalizaţi cuvintele care provin din mintea autorului şi să le faceţi să pară şi să fie simţite de audienţă ca şi cum ar proveni din mintea *voastră*. Acest lucru este posibil doar dacă veţi folosi IMAGINILE INTERIOARE.

IMAGINILE noastre INTERIOARE nu sunt niciodată întâmplătoare. Gândiţi-vă cum învăţăm să Vorbim. Mai întâi, un copil vede o imagine şi apoi formează nişte cuvinte. Adesea primele noastre cuvinte sunt: „Ma-ma” şi „Ta-ta”. Învăţăm aceste cuvinte mai întâi pentru că imaginile care le sunt asociate reprezintă cheia supravieţuirii noastre, dar şi pentru că sunt

primele imagini importante pe care le percepe sugarul. În mod similar, când învăţăm o limbă străină, avem nevoie de câte o imagine pe care să o ataşăm fiecărui cuvânt străin spre a ne aminti de el. De aceea, învăţăm mai întâi cuvinte pentru lucruri precise, cum ar fi: „baie”, „pat” şi diverse articole alimentare.

Filmul OBIECTIVULUI nostru INTERIOR este proiectat permanent pe „ecranul” minţii noastre, fiindcă aceasta nu este niciodată complet goală. *Niciodată*. Fiecare persoană, loc, lucru sau eveniment despre care vorbiţi sau auziţi o altă persoană vorbind, trebuie să aibă un OBIECTIV INTERIOR ataşat direct. De ce? Pentru că întotdeauna trecem prin filtrul gândirii noastre tot ceea ce auzim. Pentru a evoca realitatea trebuie ca mintea voastră să genereze permanent imagini care să inspire realitatea şi sentimentele personajului vostru. Cea mai bună ilustrare a înregistrării noastre mentale o puteţi sesiza când cineva vă zice: „Am ceva să-ţi spun…” Rareori această afirmaţie presupune o veste bună. Dacă este o veste bună, de obicei o spui direct: „Hei, am câştigat la Loterie!” Nu spuneţi: „Am ceva să-ţi zic: am câştigat la Loterie!” Astfel, când aud:: „Am ceva să-ţi spun”, majoritatea actorilor aşteaptă cu un chip lipsit de orice expresie şi cu o minte golită de imagini. Adevărul e că atunci când cineva vă zice: „Am ceva să-ţi spun…”, bănuiţi că e ceva de rău şi gândurile vă fug în stânga şi în dreapta, încercând să vă imaginaţi ce ar putea fi. Dacă vorbele provin de la un partener de viaţă, v-aţi putea gândi: „Doamne, mă înşală”, sau „Mă părăseşte”, sau „E *gay*”, ori „Nu e *gay*”, sau „E gravidă”, ori „E pe moarte” şi aşa mai departe. Imaginile şi gândurile veştilor proaste anticipate pe care vi le-aţi imaginat pot fi corecte sau total nepotrivite, dar nu contează atâta vreme cât gândurile şi imaginile sunt numeroase. Treaba voastră ca actori este să aveţi imagini şi gânduri care să curgă în mintea voastră în timp ce vorbiţi sau în timp ce aşteptaţi ca partenerul de scenă să spună ce fel de veste vrea să vă dea. Asta înseamnă că ar trebui să existe IMAGINI INTERIOARE pentru fiecare persoană în

parte, pentru fiecare loc, lucru şi întâmplare din text.

Alegerea SUBSTITUIRII pe care aţi făcut-o va determina şi alegerea IMAGINILOR INTERIOARE. Asta înseamnă că, dacă o folosiţi pe mama voastră ca SUBSTITUIRE, IMAGINILE voastre INTERIOARE trebuie să aibă legătură directă cu experienţele voastre la care a participat şi ea. Astfel, munca voastră va fi pe drumul cel bun, completând povestea interioară de ansamblu pe care o creaţi. Nu încercaţi să folosiţi o SUBSTITUIRE cu o anumită persoană şi apoi să completaţi analiza textului cu IMAGINI INTERIOARE referitoare la altă persoană, deoarece se creează confuzii şi nu vă mai puteţi concentra, iar interpretarea voastră va fi ambiguă şi lipsită de veridicitate. Dacă începeţi să vă spuneţi „Dar, oare, la ce ar trebui să mă gândesc acum?” înseamnă că aţi ales greşit IMAGINILE INTERIOARE. IMAGINILE INTERIOARE trebuie să plutească, să se potrivească perfect SUBSTITUIRII, OBSTACOLELOR, OBIECTIVULUI SCENEI ŞI OBIECTIVULUI GLOBAL, asemenea unui puzzle perfect.

În *Gone With the Wind* (*Pe aripile vântului*), Scarlett O’Hara vorbeşte adesea despre conacul ei, Tara. Actorii care nu lucrează cu IMAGINI INTERIOARE vor încerca să-şi imagineze un fel de conac pe o plantaţie şi nu neapărat un cămin care să însemne ceva pentru ei. Rezultatul acestor alegeri va fi unul general, vag. Un conac pe o plantaţie în sine nu are o încărcătură personală, nu are relevanţă şi nici conexiuni emoţionale. Chiar dacă se întâmplă să fiţi din Sud şi aţi văzut multe conace şi multe plantaţii, imaginea din mintea dumneavoastră nu cuprinde toate bucuriile, traumele şi întâmplările din viaţa reală, pe care le presupun asemenea locuri care au o istorie emoţională reală. În schimb, puteţi folosi IMAGINI INTERIOARE şi face alegeri cu încărcătură emoţională. De exemplu, să zicem că trebuie să jucaţi o scena cu rivala de o viaţă a lui Scarlett, Melanie, şi aţi ales-o pe mama voastră ca SUBSTITUIRE pentru Melanie, atunci

IMAGINEA INTERIOARĂ pe care o puteţi folosi pentru Tara este căminul în care aţi. Crescut alături de mama voastră. Sau poate că jucaţi alături de Rhett Butler şi v-aţi ales un fost iubit ca SUBSTITUI RE. IMAGINEA INTERIOARĂ pe care aţi ales-o pentru Tara se va schimba, pentru că gândurile voastre au nevoie de o poveste total diferită decât în cazul mamei voastre. Cu fostul iubit în gând, Tara apare în mintea voastră drept căminul în care aţi locuit împreună cu el.

Alegerea IMAGINII INTERIOARE trebuie făcută la nivel emoţional, nu la nivel fizic

Personajul Bubba din *Forrest Gump* se referă mereu la o barcă de pescuit crevete. Dacă îl interpretaţi pe Bubba şi aveţi nevoie de o IMAGINE INTERIOARĂ, ideea nu este să găsiţi cea mai grozavă barcă la care vă puteţi gândi. Pentru că Bubba nu vede barca de pescuit crevete ca pe o barcă, ci ca pe întruchiparea unei cariere de vis, un motiv pentru care să supravieţuiască iadului din Vietnam, pe care îl trăieşte din plin, şi, totodată, ca pe un stimulent ca să treacă mai uşor prin orele când e de serviciu. Dacă l-aţi interpreta pe Bubba, ar trebui să vizualizaţi ideea că trebuie să obţineţi un rol principal şi trebuie să jucaţi alături de actorul preferat ca IMAGINE INTERIOARĂ pentru barca de pescuit crevete. Ori barca ar putea să vă împlinească visul de a-i oferi mamei o casă înainte să moară. Nu există alegeri bune şi rele. Ci doar alegeri eficiente sau mai puţin eficiente. Când analizaţi un text pentru a determina IMAGINILE INTERIOARE, asiguraţi-vă că acestea sunt, din punct de vedere vizual, în legătură directă cu SUBSTITUIREA pe care o folosiţi şi că alegerile făcute sunt cele mai valoroase în plan emoţional.

IMAGINILE INTERIOARE trebuie să aibă ataşate OBSTACOLE inerente.

Cu cât alegerile sunt mai precise, şi mai provocatoare de nelinişti, cu atât IMAGINILE INTERIOARE dintr-o scenă vor evoca o reacţie emoţională care va rezona în voi, în partenerul de scenă şi în public. În general, mizele mari sunt create de conflict – dacă alegerea este neproblematizantă, devine prea uşor de asimilat şi, prin urmare, nu e foarte interesantă. Ideea este nu numai să vă preocupe descoperirea IMAGINILOR INTERIOARE care fac ca interpretarea să fie mai reală, ci şi să găsiţi imagini mai riscante, mai aducătoare de probleme. Dacă dialogul este „sunt bolnav", trebuie să folosiţi temerile voastre cele mai negre. Imaginea din mintea voastră nu trebuie să fie că sunteţi în pat chinuit de o gripă, ci, mai degrabă, că aţi căzut la pat fiindcă aveţi un cancer într-o fază finală, aceeaşi boală de care a murit şi bunica voastră, cancerul cu care a fost diagnosticată mama voastră, cancerul pe care îl puteţi face şi voi, pentru că ar putea fi o boală ereditară. Folosirea a ceva cum ar fi cancerul pe post de IMAGINE INTERIOARĂ se bazează pe o teamă *reală*. Dacă alegerile pe care le faceţi pentru IMAGINILE INTERIOARE nu sunt încărcate de experienţă şi nu au o miză mare, ele nu vor ieşi la iveală în mod firesc pe parcursul interpretării. Cu cât alegerea este mai intensă, cu atât este mai probabil să vă amintiţi fizic imaginile, fără a fi nevoie să vă gândiţi la ele.

Nu numai dialogul are nevoie de IMAGINI INTERIOARE – cuvintele celorlalţi actori trebuie să fie şi ele legate de imagini care să însemne ceva pentru voi.

Oamenii *aud* imagini. Folosirea IMAGINILOR INTERIOARE când partenerul vorbeşte vă dă posibilitatea să reacţionaţi mai cinstit. Una dintre cele mai mari nemulţumiri ale regizorilor şi ale directorilor de casting constă în faptul că actorii nu-şi ascultă partenerul. Aşteaptă să îşi spună doar replicile. Asta nu înseamnă

că voi, ca actori, nu auziţi cuvintele celuilalt personaj – probabil că auziţi fiecare cuvinţel în parte. Dar, dacă aceste cuvinte nu înseamnă nimic pentru voi şi nu generează imagini în mintea voastră înseamnă că nu ştiţi să ascultaţi în mod eficient.

Când ascultăm, nu încercăm să ne imaginăm viaţa celeilalte persoane, ci facem întotdeauna legătura dintre cele auzite şi lumea noastră emoţională.

Când îi auzim pe alţii vorbind, nu încercăm să ne imaginăm cum arată imaginile lor mentale, chiar dacă am cunoscut întâmplător persoana, locul, lucrurile sau evenimentele despre care se vorbeşte. Ascultăm având în minte doar propriile noastre imagini, pentru că doar ele înseamnă ceva pentru noi. De exemplu, prietenul vostru vă vorbeşte despre moartea recentă a mamei sale. Voi nu v-o imaginaţi pe mama lui murind. În schimb, vă amintiţi despre o moarte care a contat pentru voi sau va imaginaţi ce aţi simţi dacă ar muri propria voastră mamă. Ca să ascultăm cu adevărat, ca în viaţa reală, trebuie să potrivim gândurile celeilalte persoane cu unele similare cu ale noastre. Aşa încercăm să înţelegem şi să relaţionam cu realitatea emoţională a celorlalţi.

Funcţia IMAGINILOR INTERIOARE este să fie folosite nu fizic, ci, mai degrabă, emoţional, pentru a crea o copie a imaginilor utilizate în dialog.

La clasă, Michael Ralph, un actor din filmul *Rulles of atraction* (*Legile atracţiei*) şi din serialul de succes *The Bernie Mac Show* a jucat o scenă din *The Dutchman* (”*Olandezul”*) de LeRoi Jones, o piesă despre o rasistă şi un afro-american care merg cu metroul. La începutul piesei, femeia pare că-l seduce pe bărbat, dar, pe măsură ce povestea continuă, pasiunea ei se transformă în mânie – mai întâi foloseşte remarce extrem de rasiste care se transformă

treptat într-o furie turbată, care duce la crimă. Michael a citit textul, a ascultat remarcele fanatice ale personajului şi a decis să folosească rasismul ca IMAGINE INTERIOARĂ. Orice persoană de culoare din America a trăit experienţa rasismului. E o chestiune foarte delicată şi reprezenta o alegere de IMAGINE INTERIOARĂ foarte solidă. Totuşi, ştiam că Michael avea şi o altă soluţie, mai aproape de sufletul lui. Din pricina unor probleme juridice, nu-şi putea vedea fiul, care locuia la 3.000 de mile distanţă. Folosindu-se mai degrabă de lupta sa de a-şi recupera fiul şi nu de rasism, Michael a dat mai multă intensitate şi o mai mare încărcătură emoţională injuriilor rasiste. De asemenea, l-a motivat mai bine această soluţie pentru a încerca să aibă câştig de cauză în faţa acelei cumplite femei albe, pentru că era în joc apărarea copilului (o nevoie primară enormă). Ca urmare a alegerii unei noi IMAGINI INTERIOARE, interpretarea lui Michael a fost, aşadar, schimbătoare şi impulsivă, pentru că părintele este în stare de orice ca să-şi protejeze copilul.

Transformaţi-vă IMAGINILE INTERIOARE în unele personale

Cumnatul meu este un avocat de renume internaţional care câştigă aproape toate procesele pe care şi le ia. Clienţii lui sunt, de obicei, mari corporaţii. Să reprezinţi cauzele unor mari companii este foarte stimulator. Este o luptă grea, pentru că majoritatea – mai ales juraţii – sunt înclinaţi să ţină cu persoanele fizice, şi nu neapărat cu aceste maşinării ale marilor corporaţii. Şi atunci cum câştigă? Fiecare caz îl raportează la el, la soţia lui şi la copiii săi. Găseşte o cale de a-l personaliza ca şi cum ar trebui să-şi apere familia şi valorile. Procedând astfel, el nu mai luptă pentru o companie lipsită de personalitate, ci pentru ceea ce are el mai drag pe lumea asta. Îşi susţine pledoaria cu argumente serioase şi munceşte ca un nebun. Face asta pentru că ştie că, oricât de

altruişti am fi, întotdeauna vom face mai mult pentru noi şi pentru lucrurile care contează pentru noi (adică pentru familie) decât pentru alţii sau pentru idealurile lor.

Am lucrat cu o actriţă la mai multe episoade dintr-un foarte îndrăgit serial de televiziune despre avocaţi. (Nu, nu am să vă spun despre cine este vorba, pentru că aş dezvălui prea mult despre problemele ei personale şi nu ar fi cinstit faţă de ea!) Personajul ei trebuia să se ocupe de un anumit caz pentru o clientă care fusese violată. În scenariul serialului, violul reprezenta un aspect cu o încărcătură personală foarte mare, pentru că şi ea fusese violată, dar nu mersese niciodată la poliţie să depună plângere. Pentru această actriţă problema era să găsească IMAGINILE INTERIOARE ale violului. Din fericire, ea nu trecuse printr-o asemenea experienţă. I-am explicat că violul nu este doar o chestiune fizică, există şi un viol emoţional. Am întrebat-o dacă n-a existat vreun eveniment în viaţa ei în care să se fi simţit violată emoţional. Mi-a povestit că în copilărie fusese supraponderală şi că tatăl ei o critica şi o umilea mereu din cauza acestui exces. Chiar dacă acum este zvelta, şi încă de multă vreme, remarcele neplăcute ale tatălui nu le-a uitat. Se uită uneori în oglindă şi vede pe cineva cumplit de gras şi desfigurat de-a dreptul. A înţeles că într-adevăr fusese violată de cuvintele şi de comportamentul tatălui ei şi, asemenea victimei unui viol sexual, a fost pentru totdeauna transformată, rămânând cu această traumă. A decis să încerce să folosească această experienţă ca IMAGINE INTERIOARĂ. În interpretarea ei, de câte ori pomenea de violul clientei sale şi de al său, îşi imagina momentele cele mai îngrozitoare şi mai umilitoare care s-au petrecut în relaţia cu kilogramele şi cu tatăl ei. Folosind această întâmplare ca IMAGINE INTERIOARĂ, emoţiile ei au ieşit la iveală necontrolat, chiar mai mult decât dacă ar fi fost vorba de un viol sexual.

Alegerile referitoare la IMAGINILE INTERIOARE nu

sunt niciodată unidimensionale.

Adam Baldwin, care a jucat în filme cum ar fi *Full Metal Jacket* şi *My Bodyguard*, a fost distribuit într-o piesă în care personajul lui tocmai se hotărâse să se lase de băutură şi deci era perfect „calificat” (aşa cum susţin de obicei alcoolicii) să meargă la o întrunire a Alcoolicilor Anonimi. În povestea personajului său, acesta trebuia să discute despre nedreptăţile din viaţa lui – şi, în special, despre faptul că decisese să se lase de băutură ca să nu-şi mai maltrateze iubitoarea şi răbdătoare nevastă care mai apoi a şi murit. Personajul lui Adam este distrus şi dezorientat. Adam şi cu mine am căutat nişte IMAGINI INTERIOARE potrivite şi asta a fost o mare provocare. Adam nu este alcoolic şi nevasta lui este cât se poate de vie. Trebuia să găsim altceva şi, tot discutând, am ajuns la moartea care l-ar fi distrus în egală măsură cu cea a fiinţei iubite.

Adam jucase într-un serial, *Fire Fly*, creat de Joss Whedon, pe care îl făcuse celebru *Buffy The Vampire Slayer* (*Buffy, spaima vampirilor*). Toată lumea îşi pusese mari speranţe în acest serial. Era foarte bine scris şi Adam avea cel mai bun rol din cariera lui. Mai era şi faptul că Whedon, care mai avea un serial de succes la activ, era direct implicat, ceea ce făcea ca acest rol să-i permită lui Adam să aibă cu ce să-şi întreţină nevasta şi cei trei copii, să-i hrănească, să-i îmbrace şi să trăiască având un acoperiş deasupra capului pentru foarte multă vreme. Adam, de asemenea, simţea că a dat de un rol despre care un actor este dispus să recunoască faptul că e o raritate. Îi plăceau toţi ceilalţi membri ai echipei, îi îndrăgea ca pe propria sa familie. Dar, după numai un sezon, serialul a fost întrerupt. Adam era distrus. Era o pierdere enormă, de parcă ar fi pierdut pe cineva drag. Ca IMAGINE INTERIOARĂ *Fire Fly* furniza nişte elemente similare unei neveste bune – siguranţă, iubire, stimulare, afecţiune şi protecţie. Moartea acestui serial şi, ca urmare, comportamentul lui extrem de morocănos când îşi aducea aminte de „deces” erau ideale pentru a fi folosite

ca IMAGINE INTERIOARĂ multidimensională. Acest lucru îi permitea să trăiască momentul şi să simtă o durere ascuţită şi pătrunzătoare.

IMAGINILE INTERIOARE transformă o experienţă negativă din viaţa voastră într-una pozitivă.

Când lucram cu o actriţă renumită (pentru motive evidente, n-am să-i dau numele) la un thriller, personajul său trebuia să treacă printr-o experienţă cumplită, şi anume copilul ei nenăscut să-i fie smuls din trup. Avea nevoie de o IMAGINE INTERIOARĂ care să recreeze trauma puternică a unei mame care-şi pierde copilul într-un mod extrem de violent. Lucram deja de mulţi ani împreună şi ştiam că făcuse un avort. Această experienţă îi produsese o suferinţă acută care a făcut-o să tremure necontrolat şi să izbucnească în hohote de plâns involuntare în timp ce vorbea despre ea. I-am sugerat să folosească avortul ca IMAGINE INTERIOARĂ pentru scena respectivă. S-a străduit să retrăiască mânia, tristeţea, groaza şi cumplita vină pe care o resimt majoritatea femeilor când trebuie să-şi avorteze copilul nenăscut. Deşi uneori este necesar, avortul poate fi cauza unei mari lupte interioare. Şi indiferent dacă după părerea voastră este adevărat sau nu, multe femei, dar şi bărbaţi consideră că ar fi vorba de o crimă în care îţi ucizi propriul copil. Dacă aţi trecut printr-un avort sau, ca bărbat, aţi suferit în urma avortării copilului vostru, încercaţi să găsiţi o cale ca să folosiţi această experienţă în munca voastră interioară. O să descoperiţi că acest lucru o să vă aducă o rezolvare a problemei voastre emoţionale.

IMAGINILE INTERIOARE sunt extrem de eficiente când trebuie să lucraţi cu un text care abundă în termeni ai unui limbaj de specialitate, indiferent dacă e vorba de termeni politici, financiari, psihologici sau cine ştie ce altă

bolboroseală ştiinţifică ori tehnică.

Producătorii serialului *Star Trek*: *Deep Space Nine* m-au angajat ca să fac cât mai credibil personajul lui Dax, interpretat de Terry Farrell. Producătorii mi-au descris ce ar fi vrut ei să vadă: „– Dax este un vierme de 300 de ani, care a fost cândva bărbat şi între timp a devenit o femeie senzaţională. Ea este înţeleaptă (pentru că e atât de bătrână) şi deloc afectată de problemele sexuale (din nou pentru că este bătrână) – prea înţeleaptă, de fapt, ca să mai aibă simţul umorului".

Le-am spus: „Bine, nicio problemă… Mi se pare logic". Pe mine nu mă impresionează atât de tare un subiect ştiinţifico-fantastic, aşa cum se întâmplă cu cei care fac parte din autointitulata populaţie „Trekkie"[2], dar ştiu că, pentru a îndrăgi un personaj, trebuie să ne putem identifica noi înşine cu el, sub o formă sau alta. Ceea ce producătorii îşi doreau era ca Dax să fie un personaj pe care publicul să-l iubească şi, în acelaşi timp, să rămână o creatură ştiinţifico-fantastică. Această combinaţie se putea obţine doar umanizând-o pe Dax, furnizându-i echivalente pământeşti caracteristicilor sale de extraterestră, astfel încât toţi cei care încă mai locuiesc pe planeta Pământ (şi în special familiile care participă la sondajele Nielsen[3] făcute pentru a stabili rating-urile) s-o poată înţelege şi să se. Poată identifica personal cu ea. Folosind IMAGINILE INTERIOARE, i-am furnizat lui Dax sexualitatea (o forţă primară cu care oricine se identifică), simţul umorului (umorul le surâde multora) şi am reuşit să personalizăm bălmăjeala tehnologică (astfel încât nişte cuvinte precum „supernovă", „pulsar" sau „quarc" să pară cuvinte obişnuite). Producătorii au văzut progresele lui Terry după numai câteva zile şi au fost încântaţi. Se pare că, umanizând extraterestrul, au

2 Trekkie (AE), fan al serialului SF Star Trek. (n. red.)

3 Nielsen este denumirea celui mai folosit sistem de măsurare a audienţei unui anumit program sau a unei anumite emisiuni TV. Inventat de Arthur Nielsen (1897-1980) în 1940, acest sistem este în prezent dezvoltat de compania Nielsen Media Research în peste patruzeci de ţări. (n. red.)

obţinut „exact ce-şi doreau”. Nu urmăream în mod special să sfidăm conducerea. Şi ei voiau o interpretare ideala, care să portretizeze corect viziunea personajului şi să inspire un public cât mai larg să vibreze în prezenţa sa. Nefiind actori de meserie, producătorii adesea nu folosesc limbajul potrivit ca să descrie ce-şi doresc. Aşadar, de voi depinde să traduceţi aceste cuvinte într-o interpretare grandioasă, introducând coeficientul uman (pe voi înşivă), făcându-l palpitant şi dându-le producătorilor, regizorilor şi publicului posibilitatea să se identifice cu personajul.

Pentru IMAGINILE INTERIOARE faceţi alegerile cele mai la îndemână, dar care au cea mai mare miză

Folosirea evenimentelor dureroase recente din viaţa voastră vă menţine proaspeţi pentru că încă nu vă daţi seama de încrengăturile felului în care se vor rezolva de la sine. Ideea este nu doar să vă preocupe găsirea IMAGINILOR INTERIOARE care să dea o interpretare reală, ci şi descoperirea imaginilor care sunt cele mai schimbătoare şi mai riscante.

Încercaţi diferite soluţii pentru IMAGINILE INTERIOARE.

Ca şi în cazul celorlalte instrumente, nu decideţi doar la nivel intelectual ce ar putea merge. Doar încercând diverse IMAGINI INTERIOARE le veţi descoperi pe cele mai eficiente. Când repetaţi şi interpretaţi, dacă aţi ales IMAGINI INTERIOARE insuficient de puternice, ele vor dispărea – adică nu vă vor mai rămâne în gând. În schimb, alegerile corecte *vor rămâne*. Nu-i nevoie să vă gândiţi prea mult la ele – imaginile vor ieşi la suprafaţă de la sine şi se vor, manifesta chiar şi în plan fizic. Veţi constata chiar că alegerea unei IMAGINI INTERIOARE puternice vă va amplifica sentimentele.

Toată lumea are o multitudine de experienţe semnificative la care poate apela şi fiecărei experienţe în parte îi corespund o mulţime de imagini. Majoritatea trăim temeri cu care am putea umple câteva volume. Aruncaţi o privire în propria voastră cutie a

Pandorei şi veţi găsi IMAGINI INTERIOARE bune şi puternice.

NOTAREA ALEGERILOR DE IMAGINI INTERIOARE ÎN PAGINA SCENARIULUI: APLICAŢIE PRACTICĂ

Pentru a stabili ce IMAGINI INTERIOARE veţi alege, scrieţi cu creionul posibilele soluţii pe marginea textului, ca să puteţi şterge dacă vă răzgândiţi (ceea ce veţi şi face adesea). Scrieţi de mână fiecare IMAGINE INTERIOARĂ exact sub cuvântul sau cuvintele care o însoţesc.

Pentru a demonstra cum se aplică IMAGINILE INTERIOARE, să vedem cum a utilizat personal unul dintre studenţii mei acest instrument, interpretând rolul lui Jack din piesa lui Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest* (*Ce înseamnă să fii onest*) în care ne este descrisă povestea a doi tineri, Jack Worthing şi Algernon Moncrieff. Jack şi Algernon consideră că duc o viaţă plicticoasă, aşa că îşi inventează un frate imaginar, pe Ernest, pentru a scăpa de plictiseală şi pentru a trăi nişte poveşti palpitante şi romantice. Jack îl foloseşte pe fantomaticul „Ernest” ca scuză pentru a pleca din plicticoasa lui casă de la ţară, ceea ce îi permite să zburde la oraş şi să-şi petreacă timpul cu iubita lui, Gwendolen. Cum minciunile întotdeauna se întorc până la urmă împotriva ta, înşelătoria lui Jack şi a lui Algernon e pe cale să ameninţe relaţia lui Jack cu Gwendolen.

CE ÎNSEAMNĂ SĂ FII ONEST

Oscar Wilde

(Actul I, Scena I)

(Un salonaş din apartamentul lui Algernon din Half Moon Street. Camera este mobilată luxos şi cu gust. În camera alăturată se aude un pian. Intră Algernon.)

ALGERNON

Ce mai faci, dragul meu Ernest? Ce te aduce la oraş?

JACK

Am venit de plăcere. De ce altceva ar veni cineva? Ca de obicei mănânci, Algi!

ALGERNON (înţepat):

Din câte ştiu eu, se obişnuieşte în lumea bună să se ia o gustare la ora 5.00. Pe unde ai umblat de joia trecută încoace?

JACK

Pe la ţară.

ALGERNON

Ce naiba faci acolo?

JACK

Când eşti la oraş, te distrezi. Când eşti la ţară, îi distrezi pe alţii. Este extrem de plicticos.

ALGERNON

Şi pe cine distrezi, mă rog?

JACK (plutitor):

Pe vecini. Pe vecini.

ALGERNON

La tine, în Shropshire, sunt vecini drăguţi?

JACK

De-a dreptul îngrozitori! N-am vorbit în viaţa mea cu absolut niciunul.

ALGERNON

Îmi dau seama cât ai putut să-i distrezi! Apropo, aşa se cheamă comitatul tău, Shrophire, nu-i aşa?

(ALGERNON ia un sandviş.)

JACK

Ce? Shropshire? Da. Desigur. Hei! Ce-i cu toate ceştile astea? Ce-i cu sandvişurile cu castravete? Ce rost are o asemenea extravaganţă pentru cineva atât de tânăr? Cine vine la ceai?

ALGERNON

Doar mătuşa Augusta şi Gwendolen.

JACK

Absolut încântător!

ALGERNON

Da, totul pare perfect, dar mă tem că mătuşa Augusta n-o să fie de acord cu prezenţa ta.

JACK

Aş putea să întreb de ce?

ALGERNON

Dragul meu prieten, felul în care flirtezi cu Gwendolen e de-a dreptul o ruşine. E aproape la fel de rău ca felul în care Gwendolen flirtează cu tine.

JACK

Sunt îndrăgostit de Gwendolen. Am venit special în oraş ca s-o cer de nevastă.

ALGERNON

Şi eu care credeam că ai venit de plăcere… Asta-i mai degrabă o afacere.

JACK
Cât de lipsit de romantism poţi să fii! ş.a.m.d.

În rolul lui Jack, OBIECTIVUL GLOBAL al lui Michael a fost „s-o fac pe Gwendolen să mă iubească”. OBIECTIVUL SCENEI era „să te fac pe tine (Algernon) să mă ajuţi să obţin iubirea lui Gwendolen”. Michael l-a folosit ca SUBSTITUIRE pentru Algernon pe prietenul lui, Tom. Acesta l-a prezentat Samanthei, o fată pentru care Michael nutrea o pasiune neîmpărtăşită şi pe care Michael a folosit-o ca SUBSTITUIRE a personajului Gwendolen. Să luăm, aşadar, această scenă şi să notăm IMAGINILE INTERIOARE personale ale lui Michael sub cuvintele care însoţesc aceste IMAGINI INTERIOARE şi pe care le vom scoate în evidenţă prin subliniere.

Nu uitaţi: IMAGINILE INTERIOARE includ şi imaginile mentale ale persoanei, locului, obiectelor sau întâmplărilor despre care vorbiţi sau despre care auziţi de la cealaltă persoană.

CE ÎNSEAMNĂ SĂ FII ONEST
Oscar Wilde
(Actul I, Scena I)
(Un salonaş din apartamentul lui Algernon din Half Moon Street. Camera este mobilată luxos şi cu gust. În camera alăturată se aude un pian. Intră Algernon.)

ALGERNON
Ce mai faci, dragul meu Ernest? Ce te aduce la oraş?

JACK
Am venit de plăcere. De ce altceva ar veni cineva?

Ca de obicei mănânci, Algi!

ALGERNON (înţepat)
Din câte ştiu eu, se obişnuieşte în lumea bună să se ia o gustare la ora 5.00! Pe unde ai umblat de joia trecută încoace?

JACK
Pe la ţară

ALGERNON
Ce naiba faci acolo?

JACK
Când eşti la oraş, te distrezi.
Când eşti la ţară, îi distrezi pe alţii.
Este extrem de plicticos.

ALGERNON
Şi pe cine distrezi?

JACK
(plutitor):
Pe vecini. Pe vecini.

ALGERNON
La tine, în Shropshire, sunt vecini drăguţi?

JACK
De-a dreptul îngrozitori! N-am vorbit în viaţa mea cu absolut niciunul.

ALGERNON
Îmi dau seama cât ai putut să-i distrezi. Apropo, aşa se

cheamă comitatul tău, Shrophire. Nu-i aşa?

(Algernon ia un sandviş.)

JACK

Ce? Shropshire? Da. Desigur. Hei! Ce-i cu toate ceştile astea? Ce-i cu sandvişurile cu castravete?

Ce rost are o asemenea extravaganţă pentru cineva atât de tânăr? Cine vine la ceai?

ALGERNON

Doar mătuşa Augusta şi Gwendolen.

JACK

Absolut încântător!

ALGERNON

Da, totul pare perfect, dar mă tem că mătuşa Augusta n-o să fie de acord cu prezenţa ta.

JACK

Aş putea să întreb de ce?

ALGERNON

Dragul meu prieten, felul în care flirtezi cu Gwendolen este absolut o ruşine. E aproape la fel de rău ca modul în care Gwendolen flirtează cu tine.

JACK

Sunt îndrăgostit de Gwendolen. Am venit special în oraş ca s-o cer de nevastă.

ALGERNON şi eu care credeam că ai venit de plăcere…

Asta-i mai degrabă o afacere.

JACK
Cât de lipsit de romantism poţi să fii! ş.a.m.d.

În rolul lui Jack, OBIECTIVUL GLOBAL al lui Michael a fost „s-o fac pe Gwendolen să mă iubească”. OBIECTIVUL SCENEI era „să te fac pe tine (Algernon) să mă ajuţi să obţin iubirea lui Gwendolen”. Michael l-a folosit ca SUBSTITUIRE pentru Algernon pe prietenul lui, Tom. Acesta l-a prezentat Samanthei, o fată pentru care Michael nutrea o pasiune neîmpărtăşită şi pe care Michael a folosit-o ca SUBSTITUIRE a personajului Gwendolen. Să luăm, aşadar, această scenă şi să notăm IMAGINILE INTERIOARE personale ale lui Michael sub cuvintele care însoţesc aceste IMAGINI INTERIOARE şi pe care le vom scoate în evidenţă prin subliniere.

Nu uitaţi: IMAGINILE INTERIOARE includ şi imaginile mentale ale persoanei, locului, obiectelor sau întâmplărilor despre care vorbiţi sau despre care auziţi de la cealaltă persoană.

CE ÎNSEAMNĂ SA FII ONEST
Oscar Wilde
(Actul I Scena 1)
(Un salonaş din apartamentul lui Algernon din Half Moon Street. Camera este mobilată luxos şi cu gust. În camera alăturată se aude un pian. Intră Algernon.)

ALGERNON
Ce mai faci, dragul meu Ernest? Ce te aduce la oraş?
Microstick, porecla lui Michael – Hollywood
poreclă pe care nu vrea s-o spună nimănui în afară de prieteni.

JACK
Am venit de plăcere. De *ce* altceva ar veni cineva?
Sex, droguri şi rock-and-roll
Ca de obicei mănânci, Algi!
Bei whisky.

ALGERNON

(Înţepat)
Din câte ştiu eu, se obişnuieşte în lumea bună
prietenii buni
să se ia o gustare la ora 5.00
Bea alcool la 5.00 după-amiaza
Pe unde ai umblat de joia trecută încoace?

JACK
Pe la ţară.
Valea Van Nuys.

ALGERNON
Ce naiba faci acolo?

JACK
Când eşti la oraş, te distrezi.
Hollywood
Când eşti la ţară, îi distrezi pe alţii.
Cei din suburbii.
Este extrem de plicticos.
bowling şi mâncat la Denny’s

ALGERNON
Şi ce cine distrezi, mă rog?
Pe cei din suburbii

JACK

(*plutitor*):

Pe vecini. Pe vecini.

familii plicticoase, nu celibatari

ALGERNON

La tine, în Shropshire, sunt vecini drăguţi?

Valea Van Nuys – familii

JACK

De-a dreptul îngrozitor!! N-am vorbit în viaţa mea cu absolut niciunul.

ALGERNON

Îmi dau seama cât ai putut să-i distrezi. Apropo, aşa se cheamă comitatul tău, Shropshire, nu-i aşa?

Valea Van Nuys

(Algernon ia un sandviş.)

JACK

Ce? Shropshire? Da. Desigur. Hei! Ce-i cu toate ceştile astea?

Valea Van Nuys – pahare de plastic

Ce-i cu sandvişurile cu castravete, astea?

Whisky foarte scump Chivas Regal?

Ce rost are o asemenea extravaganţă pentru cineva atât de tânăr? Cine vine la ceai?

La băută

ALGERNON

Doar mătuşa Augusta şi Gwendolen

Kim, cea mai bună prietenă a Samanthei – Samantha.

JACK
Absolut încântător!

ALGERNON
Da, totul pare perfect. Dar mă tem că mătuşa Augusta n-o să fie de acord cu prezenţa ta.
Kim, care îl urăşte pe Michael

JACK
Aş putea să întreb de ce?

ALGERNON
Dragul meu prieten. Felul în care flirtezi cu Gwendolen este absolut o ruşine.
Samantha.
E aproape la fel de rău ca modul în care Gwendolen flirtează cu tine.
Samantha

JACK
Sunt îndrăgostit de Gwendolen. Am venit special în oraş
Samantha – Hollywood, unde locuieşte Samantha
ca s-o cer de nevastă.
Să-i propun Samanthei să fie iubita mea

ALGERNON
Şi eu care credeam că ai venit de plăcere.
Sex la întâmplare
Asta-i mai degrabă o a facere.
o prostie.

JACK

Cât de lipsit de romantism poţi să fii! ş.a.m.d.

În vreme ce Michael lucra la scenă, la clasă, a descoperit că o parte dintre IMAGINILE INTERIOARE erau eficiente, iar altele mai puţin eficiente. După fiecare repetiţie, el le schimba cu partenerul pe cele mai puţin eficiente şi încerca altele despre care credea că vor merge mai bine. Munca nu este terminată până când fie n-aţi încheiat filmările, fie nu se mai joacă piesa. Există mereu noi locuri în care puteţi ajunge şi care v-ar putea schimba şi îmbunătăţi interpretarea unui personaj. Actoria este o experienţă infinită. Întotdeauna există ceva în plus de învăţat şi de experimentat. Niciodată nu se ajunge la sfârşit, nici măcar atunci când ni se pare că am făcut-o.

CAPITOLUL VI

Instrumentul 6
INTENŢII ŞI ACŢIUNI

INTENŢIA este reprezentată de schimbarea unui gând în mintea noastră. *ACŢIUNILE* sunt mini-OBIECTIVELE ataşate fiecărei INTENŢII. *INTENŢIA* ŞI *ACŢIUNILE* sunt diversele abordări pe care le poate folosi cineva pentru a atinge *OBIECTIVUL SCENEI*.

De câte ori se schimbă un gând în scenariu, se schimbă şi INTENŢIA

Puneţi paranteze drepte acolo unde începe şi acolo unde se încheie fiecare [INTENŢIE]. Câte INTENŢII există în următorul dialog?

„De ce m-ai rănit, aşa cum m-ai rănit? Nu, nu-mi răspunde… ştiu. Pentru că nu-ţi pasă. Nu ţi-a păsat niciodată. Şi ştii ceva? Nici mie nu-mi pasă. Chiar de două ori mai mult nu-mi pasă. Uite aşa!”

Există trei INTENŢII:

„[De ce m-ai rănit, aşa cum m-ai rănit?] [Nu, nu-mi răspunde… ştiu. Pentru că nu-ţi pasă. Nu ţi-a păsat niciodată.] [Şi ştii ceva? Nici mie nu-mi pasă. Chiar de două ori mai mult nu-mi pasă. Uite aşa!]”.

INTENŢIA poate fi un cuvânt, o replică, ba chiar o pagină întreagă de dialog. Criteriul pentru stabilirea unei INTENŢII se modifică atunci când dialogul indică un nou gând. Ca şi în cazul celorlalte instrumente actoriceşti, nu există definiţii absolute. Ceea ce pare o schimbare de INTENŢIE (un gând) în analiza textului iniţial se poate transforma în momentul în care îl exprimi cu glas tare. Schimbarea de INTENŢIE poate fi diferită, în funcţie de felul

în care celălalt actor (actori) vă răspunde. Întotdeauna fiţi deschişi la posibilitatea schimbării INTENŢIILOR. Fiţi deschişi şi disponibili şi încercaţi să folosiţi orice alegeri care vă vor menţine prezenţi în dialog. Gândiţi-vă la analizarea INTENŢIEI ca la o schiţă de la care pornind se poate realiza un tablou, ca la o bază solidă care vă va ajuta să faceţi modificările fireşti, de moment, care se vor ivi când acţiunea propriu-zisă se va încinge.

ACŢIUNILE sunt mini-OBIECTIVE, diversele abordări pe care le alegeţi pentru a obţine un cât mai eficient OBIECTIV AL SCENEI. ACŢIUNILE sunt realizate atât verbal, cât şi comportamental.

INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE produc o distincţie între diversele tactici pe care le abordaţi pentru atingerea OBIECTIVULUI SCENEI. Cu alte cuvinte, INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE sunt mini-OBIECTIVE. Sunt mult mai precis definite în cuvinte decât OBIECTIVUL SCENEI şi trebuie să poată justifica următoarea mişcare necesară pentru *a vă atinge* OBIECTIVUL SCENEI.

Dacă OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să-mi dai o slujbă”, există multe căi pe care le pot aborda ca să te fac să-ţi doreşti asta. Prin cuvinte şi comportament, ACŢIUNEA pentru o primă INTENŢIE poate fi „să te fac să râzi”. Prin cuvinte şi comportament, ACŢIUNEA pentru a doua INTENŢIE poate fi „să te impresionez cu CV-ul meu”. Prin cuvinte şi comportament, ACŢIUNEA pentru o a treia INTENŢIE poate fi „să te uluiesc cu inteligenţa mea”. Prin cuvinte şi comportament, ACŢIUNEA pentru o a patra INTENŢIE ar putea fi „să te fac să ai încredere în mine”.

Dacă veţi folosi INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE pentru a vă influenţa partenerul, veţi reuşi, totodată, să vă atingeţi OBIECTIVUL SCENEI printr-o vastă gamă de comportamente umane. INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE conferă scenei varietate şi diversitate, neafectând doar felul în care veţi spune cuvintele, ci şi

comportamentul vostru. Pe măsură ce veţi urmări o INTENŢIE şi o ACŢIUNE din punct de vedere verbal, veţi descoperi că trupul vostru se simte obligat să intre în această urmărire. Astfel se creează comportamentul.

Ca şi OBIECTIVUL SCENEI, INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE trebuie exprimate astfel încât să producă o reacţie, să afecteze partenerul, pentru ca între voi şi cel alături de care apăreţi într-o scenă să nu se spună doar nişte cuvinte golite de emoţie.

Dacă veţi folosi INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE pentru a afecta cealaltă persoană, veţi reuşi să creaţi o interpretare care se va schimba de la un moment la altul. Dacă nu vă veţi propune să produceţi o schimbare sau un răspuns emoţional în partener, veţi ajunge să cădeţi foarte repede în capcana memorării unui fel de a fi. Acest lucru nu este tipic uman. Pentru că, de fapt, în interpretarea voastră actoricească vă doriţi să copiaţi acea parte din viaţa voastră reală care aparţine subconştientului, neintenţionalului şi neplanificatului, deoarece doar astfel veţi reuşi să produceţi rezultate imprevizibile şi spontane.

INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE vă permit să fiţi mereu autentici şi sută la sută prezenţi în ceea ce spuneţi şi faceţi.

Când folosiţi o INTENŢIE sau o ACŢIUNE pentru a obţine o reacţie, acest lucru nu poate fi planificat. Nu aveţi de unde să ştiţi cum o s-o spuneţi (pentru că va concentraţi mai degrabă pe cealaltă persoană decât pe voi), dar nici nu ştiţi cum va reacţiona cealaltă persoană sau cum veţi reacţiona *voi* la reacţia persoanei şi mai apoi care va fi reacţia ei la reacţia voastră.

Nevoia voastră de a reacţiona în raport cu cealaltă persoană

(INTENŢIE ŞI ACŢIUNE) face ca aceasta să se simtă necesară şi importantă.

Dacă nu solicitaţi o reacţie din partea celuilalt actor/celorlalţi actori, le reduceţi importanţa şi vă micşoraţi capacitatea de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI. Aproape toată lumea a trăit experienţa unei petreceri unde vine cineva şi vă întreabă: „Hei, ce faci?” Dar, de fapt, nici nu vă priveşte, nici nu aşteaptă vreun răspuns de la voi, ci îşi vede de drum sau aruncă o privire prin încăpere după alţi musafiri care ar putea fi mai importanţi/mai sexy/mai interesanţi. Ce simţiţi? Vă simţiţi prost, neînsemnaţi, de parcă nici n-aţi fi acolo, nu-i aşa? Asta-i faceţi şi voi celuilalt actor (sau directorului de casting la o audiţie) când spuneţi replica şi nu reuşiţi să comunicaţi, fiindcă nu vă pasă dacă veţi da naştere unei reacţii sau nu.

Folosind acelaşi discurs pe care l-am fragmentat în INTENŢII, haideţi să ne jucăm acum cu câteva ACŢIUNI posibile şi care derivă din el:

[De ce m-ai rănit, aşa cum m-ai rănit?]

[Nu, nu-mi răspunde… ştiu. Pentru că nu-ţi pasă. Nu ţi-a păsat niciodată.]

[Şi ştii ceva? Nici mie nu-mi pasă. Chiar de două ori mai mult nu-mi pasă. Uite aşa!]”.

Iată câteva posibile alegeri de INTENŢII ŞI ACŢIUNI, alegeri care vă vor permite să rămâneţi fideli nevoii exprimate de OBIECTIVUL SCENEI: „să te fac să rămâi cu mine”;

— A DOUA INTENŢIE: „Nu, nu-mi răspunde… ştiu. Pentru că nu-ţi pasă.

Nu ţi-a păsat niciodată”.

ACŢIUNEA:

„Să te fac să mă calmezi”.

Sau: „să te fac să recunoşti că am dreptate”.

Sau: „să te fac să-mi spui că nu e adevărat”.

— A TREIA INTENŢIE: „şi ştii ceva? Nici mie nu-mi pasă. Chiar de două ori mai mult nu-mi pasă. Uite aşa!”

ACŢIUNEA: „să te fac să simţi durerea mea”.
Sau: „să te provoc să-mi răspunzi”.
Sau: „să te sperii fiindcă o să crezi că s-a terminat”.

Aceste alegeri de INTENŢII ŞI ACŢIUNI sunt toate astfel exprimate în cuvinte, încât fiecare să urmărească obţinerea unei reacţii şi să se stabilească o interacţiune cu cealaltă persoană, pentru ca astfel să se ajungă la o relaţie.

Citiţi din nou aceste replici, dar de data asta spuneţi-le cu glas tare, încercând fiecare alegere de INTENŢIE ŞI ACŢIUNE pentru dialog.

Încercaţi să vedeţi în ce măsură ceea ce spuneţi prin replici şi prin comportament se modifică la fiecare nouă alegere de INTENŢIE ŞI ACŢIUNE. Alegerile anterioare sunt doar câteva posibilităţi. Există diverse alte căi prin care puteţi atinge un OBIECTIV AL SCENEI precis, respectiv „să te fac să rămâi cu mine”.

Următoarele exemple exprimă aceleaşi sentimente, dar nu generează aceeaşi reacţie. Sunt mult mai puţin eficiente:

— PRIMA INTENŢIE:
„De ce m-ai rănit, aşa cum m-ai rănit?”

ACŢIUNEA: „vreau să înţeleg”.
Sau: „sunt trist/tristă”.
Sau: „cred că eşti vinovat/vinovată”.

— A DOUA INTENŢIE:
„Nu, nu-mi răspunde… ştiu. Pentru că nu-ţi pasă.

Nu ţi-a păsat niciodată”.

ACŢIUNEA: „să fiu calm/calmă”.
Sau: „cred că am dreptate”.
Sau: „nu vreau să cred asta”.

— A TREIA INTENŢIE:
„Şi ştii ceva? Nici mie nu-mi pasă. Chiar de două ori mai mult nu-mi pasă. Uite aşa!”

ACŢIUNEA: „să simţi durerea”.
Sau: „mă simt provocat/provocată”.
Sau: „s-a terminat”.

Acestea sunt sentimente, nu INTENŢII sau ACŢIUNI. Sentimentele nu provoacă o reacţie. Dacă veţi folosi acest mod de a exprima INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE înseamnă că n-aveţi nevoie ca partenerul să interacţioneze cu voi.

Puteţi trăi aceste sentimente şi singuri. Exprimarea ACŢIUNILOR ca sentimente inactive produce un rezultat introspectiv, precum şi o realitate fără scop, fără nevoia sau dorinţa de interacţiune umană. Prin urmare, nu se va stabili niciun fel de relaţie şi niciun fel de mişcare.

ACŢIUNILE au puterea de a schimba sensul şi intenţia dacă veţi folosi INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE veţi avea libertatea să descoperiţi căi mai interesante şi unice de a vă interpreta şi de a vă rosti replicile dintr-un dialog. Fără INTENŢII ŞI ACŢIUNI, riscaţi să faceţi o lectură banală şi doar în litera, nu şi în spiritul textului. În sine, planul vostru pare destul de clar. Dar să vedem ce se întâmplă când facem un schimb între INTENŢIE ŞI ACŢIUNE. Încercaţi să spuneţi: „te urăsc” pentru următoarea acţiune:
„Ca să te fac să râzi”.

E vreo diferenţă faţă de gândul vostru iniţial? Şi acum spuneţi pentru: „Să te fac să-ţi recunoşti vina”.

Acum are un cu totul alt sens, nu-i aşa? Bine! Şi acum spuneţi pentru: „Să te fac să mă alini”.

Aţi înţeles ideea, desigur. INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA pe care le alegeţi determină ceea ce încercaţi să comunicaţi, indiferent de cuvintele propriu-zise pe care le rostiţi. INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA fac să se schimbe radical înţelesul cuvintelor. Aţi spus vreodată „te iubesc” când, de fapt, aţi fi. Vrut (ca INTENŢIE ŞI ACŢIUNE) să convingeţi persoana respectivă să facă sex cu voi? Comparaţi această lectură a replicii cu momentul în care aţi spus „te iubesc” şi ceea ce doreaţi, de fapt, să obţineţi ca INTENŢIE ŞI ACŢIUNE era să o convingeţi pe cealaltă persoană să spună „şi eu te iubesc”. Sau când aţi spus „te iubesc” şi doreaţi ca partenerul „să râdă de absurditatea ideii” (INTENŢIE ŞI ACŢIUNE). Aşadar, înţelegeţi acum de ce, dacă un actor spune „te urăsc” sau „te iubesc” folosind ideile cele mai evidente şi mai negru pe alb despre ceea ce înseamnă „te urăsc” şi „te iubesc”, de fapt, ratează şi pierde toate celelalte posibilităţi – nuanţele de gri – care există între negru şi alb.

***Întrebaţi-vă „ce vreau să câştig* (*care este OBIECTIVUL SCENEI*)?” *şi „Care este cel mai bun şi mai eficient comportament* (*atât verbal, cât şi gestual*) *care să mă ajute să obţin asta* (*care sunt INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE*)?”**

ACŢIUNILE trebuie să sprijine OBIECTIVUL SCENEI şi să creeze un fir care să ţească întreaga scenă. Cu cât vă veţi strădui mai mult să obţineţi

OBIECTIVUL SCENEI, INTENŢIE cu INTENŢIE ŞI ACŢIUNE cu ACŢIUNE (folosind diverse abordări şi tactici de vorbire şi de comportare), şi cu cât veţi înţelege mai mult că încă *nu* v-aţi atins OBIECTIVUL SCENEI, cu atât veţi fi mai hotărâţi să vă străduiţi

mai tare pentru a-l îndeplini. Astfel veţi da naştere unui crescendo careva încununa scena respectivă. De asemenea, folosind cele mai eficiente alegeri de INTENŢII ŞI ACŢIUNI, trebuie să faceţi astfel încât celălalt personaj *să-şi dorească* să vă ofere ceea ce vreţi să obţineţi.

Jennifer Beals n-a uitat acest lucru şi a obţinut nişte rezultate remarcabile când am lucrat împreună la o anumită scenă dintr-un episod din *The L word*, un serial care vorbeşte despre viaţa femeilor *gay* şi despre toate încercările şi inevitabilele traume cu care se confruntă acestea într-o lume plină de homofobi şi intoleranţă. Într-una dintre scene, personajul lui Jennifer, Bette, este oaspetele unui talk-show şi se angrenează într-o discuţie foarte încinsă cu Faye Buckley, personajul negativ al acestui episod. Faye are o atitudine agresivă, susţinând că expoziţia de artă a lui Bette este una pornografică.

La sfârşitul scenei, personajul lui Faye merge chiar mai departe şi loveşte sub centură, folosind nişte informaţii intime desprp Bette şi exclamând:

„Biblia condamnă homosexualitatea, Bette. De aceea Dumnezeu i-a luat copilul nenăscut amantei tale lesbiene. Copilul va fi scutit de umilinţele cărora ar fi fost supus dacă ar fi fost născut într-o familie cu un stil de viaţă nelalocul lui. Copilul a avut mare noroc că nu s-a mai născut”.

Bette îşi ia revanşa spunând despre Faye că este un monstru şi scoţând la iveală o înregistrare video în care fiica adolescentă a lui Faye joacă într-un film porno, un film pe care Faye a încercat cu disperare să-l ascundă. ACŢIUNEA pentru INTENŢIA în care Bette spune „monstru” şi arată înregistrarea video poate fi considerată una de răspuns imediat la ofensa adversarei. Dar OBIECTIVUL SCENEI lui Bette este „să te fac pe tine (publicul) să nu fii de partea lui Faye”. Dacă Bette ar fi acţionat cu răutate şi dispreţ, ar fi putut părea plină de cruzime. Cea mai eficientă cale ca să-şi atingă OBIECTIVUL SCENEI era să fie mai presus de vorbele

usturătoare ale lui Faye. Am folosit următoarea ACŢIUNE pentru această INTENŢIE: „ca să te ajut pe tine [Faye] să înţelegi cât de crudă ai fost”, pentru că ea a spus cu blândeţe „monstru” (în loc să acţioneze aşa cum ar fi fost firesc şi să-i răspundă pe acelaşi ton, a ales să nu dea drumul unei explozii de furie ineficiente), şi a strecurat cu înţelegere caseta pe masa lui Faye cât s-o vadă şi aceasta. Dacă Bette ar fi răspuns provocator şi ar fi alimentat furia lui Faye, publicul nu ar mai fi avut înţelegere pentru ea. Folosind aceste INTENŢII ŞI ACŢIUNI, Jennifer a creat simpatie pentru personajul lui Bette, un personaj pe care noi, publicul telespectator, l-am susţinut pe tot parcursul episodului.

Aplicaţi INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE inclusiv momentelor nonverbale într-o ceartă cu fiinţa iubită puteţi ieşi ca o furtună pe uşă, trântind-o în urma voastră. Chiar dacă nu spuneţi nimic, tot urmăriţi o INTENŢIE şi o ACŢIUNE: „să te fac să mă împiedici să plec”. Cel mai adesea, cu cât trânteşti mai tare şi mai violent uşa, cu atât îţi doreşti mai mult ca iubitul să vină după tine şi să te oprească, pentru că asta ar demonstra că te iubeşte. Astfel, INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA devin „să te fac să mă opreşti să plec”, ceea ce îşi găseşte locul în imaginea de ansamblu a OBIECTIVULUI SCENEI: „să-mi demonstrezi că mă iubeşti”.

În cadrul unui OBIECTIV AL SCENEI care este „să te fac să-ţi asumi vina”, INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA pot fi: „să te fac să recunoşti că te simţi vinovat”, „să te fac să simţi durerea mea” sau „să te fac să mă calmezi”. *Ca personaje* putem încerca să obţinem multe lucruri folosind INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE.

Nici chiar atunci când vorbeşte celălalt actor, INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE voastre nu trebuie să înceteze.

Când ascultaţi, trebuie să daţi o logică acelor lucruri pe care le doriţi de la celălalt personaj – *cu său fără cuvinte*. Când nu mai vorbiţi şi vorbeşte celălalt, trebuie să continuaţi să încercaţi să

obţineţi reACŢIA prin comportament. Nu trebuie să vă opriţi doar pentru că vi s-au terminat replicile.

Nu există alegeri bune şi rele, ci doar alegeri eficiente şi mai puţin eficiente.

Trebuie să luaţi în calcul modul de operare specific personajului vostru, adică „cine-sunt-eu”.

Nu uitaţi niciodată de acel cine-sunt-eu al personajului vostru, de modul de operare specific în care personajul va fi mai eficient în atingerea OBIECTIVULUI SCENEI. O femeie seducătoare îşi atinge scopul (OBIECTIVUL SCENEI) folosindu-şi latura sexuală. Un intelectual de obicei îşi atinge scopul (OBIECTIVUL SCENEI) ajutându-se de jocurile minţii şi inteligenţa sa. Un personaj de tip „clovnul clasei” îşi va folosi umorul ca mod de operare pentru a reuşi. Un mafiot, un boxer, un gangster vor utiliza violenţa şi agresivitatea ca să-şi atingă scopul şi să obţină diverse lucruri. Cu alte cuvinte, nu uitaţi niciodată *cine* este personajul şi *cum* acţionează în viaţă când are de făcut anumite alegeri de INTENŢIE ŞI ACŢIUNE.

Am lucrat cu Jon Voight la filmul *A Dog of Flanders* unde interpreta figura paternă a unui băiat care se socotea orfan. Până la sfârşitul filmului, personajul lui Jon nu ştie că este tatăl biologic al băiatului, pentru că mama acestuia a murit înainte să apuce să-i spună. Pentru a ajuta publicul să accepte finalul poveştii, Jon a folosit toate ocaziile posibile să le arate spectatorilor că era şi putea fi patern cu băiatul. În dialogul spus el a folosit INTENŢII ŞI ACŢIUNI de genul „să te fac să te simţi în siguranţă”, „să te fac să crezi în tine”, „să te fac să te simţi protejat”, „să te impresionez cu loialitatea mea” şi „să te fac să te simţi iubit”. Aceste INTENŢII ŞI ACŢIUNI au servit ca un fel de „coperte” pentru personajul lui. Când, în final, şi el, şi publicul descoperă paternitatea personajului,

aceasta poate fi mai uşor acceptată. Datorită INTENŢIILOR ŞI ACŢIUNILOR sale, părea logic ca el să fie tatăl biologic.

Trebuie să luaţi în calcul şi modurile de operare ale celorlalte personaje", cine sunt ei".

De asemenea, trebuie să luaţi în considerare tipul de persoană reprezentat de celălalt personaj, ceea ce vă va ajuta să decideţi *cum* să obţineţi ceea ce doriţi. Celălalt personaj poate fi cineva care să-şi folosească intelectul ca să obţină ceea ce vrea în viaţă. Trebuie să încercaţi să interacţionaţi cu persoana respectivă pe terenul ei, pentru că aşa sunt mai mari şanse să obţineţi ceea ce doriţi în caz că şi el obţine ceea ce doreşte *el*.

INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA trebuie să fie stimulatoare şi bine focalizate

Toate alegerile de ACŢIUNI pe care le faceţi trebuie să provină din sentimentul că aţi avea proverbiala armă la tâmplă. Având în vedere că vă asumaţi riscul cu OBIECTIVUL GLOBAL, OBIECTIVUL SCENEI, OBSTACOLELE, SUBSTITUIREA ŞI IMAGINILE INTERIOARE, miza trebuie să fie foarte mare pentru voi. Când miza este mare, după cum ştiţi, orice spuneţi sau faceţi este important. Nimic nu este niciodată doar de faţadă. Fiecare *cum*, *de ce* sau *ce* înseamnă ceva. Imaginaţi-vă că faceţi un comentariu superficial când cineva vă ameninţă cu arma la tâmplă. Nu ar fi posibil aşa ceva. Fiecare remarcă, fiecare mişcare contează atunci când încerci să-ţi salvezi viaţa. Fiecare scenă trebuie să fie despre felul în care încercaţi să depăşiţi şi să reuşiţi ceva extrem de preţios sau de plin de miez şi pentru voi. INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE trebuie să se completeze şi să ducă la realizarea unui scop extrem de important (OBIECTIVUL SCENEI). Acest lucru dă forţă muncii voastre care ajunge o luptă pe viaţă şi

pe moarte. Tot ce spuneţi sau faceţi trebuie să ducă la atingerea scopului vostru, făcând să fie imperative INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE la nivelul întregului text.

Nu vă urmăriţi INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE ca şi cum ar fi o listă de lucruri ce trebuie îndeplinite şi interpretate una după cealaltă, ca un tren în mare viteză.

Prin cuvinte şi comportament, urmăriţi în mod conştient INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA. Decideţi dacă aţi provocat sau nu reacţia dorită. Asumaţi-vă răspunsul, oricare ar fi el: de a câştiga sau de a pierde INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA respectivă pentru a vă alimenta răspunsul pentru următoarea INTENŢIE şi următoarea ACŢIUNE. Repetaţi procesul – INTENŢIE ŞI ACŢIUNE pentru INTENŢIE ŞI ACŢIUNE, reacţie la reacţie – până ieşiţi de pe scenă sau regizorul strigă „Stop!”

De exemplu: să ne imaginăm că trebuie să spuneţi un banc şi, evident, ACŢIUNEA pentru INTENŢIA respectivă va fi, în mod clar, „să te fac să râzi”. Gândiţi-vă la toate reacţiile posibile care pot apărea în INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA lui „să te fac să râzi” – un râs superior, un râs forţat, un surâs afectat. Unul sonor sau un: „ha, ha, ha, e atât de nostim, încât am uitat să râd”. Veţi avea o reacţie emoţională diferită în funcţie de *felul în care reacţionează cealaltă persoană la* INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA voastră. Dacă partenerul râde, o să vă simţiţi nemaipomenit. Dacă însă nu râde, o să vă simţiţi groaznic. E important să vă urmăriţi INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA şi apoi să vedeţi ce fel de reacţie obţineţi, încercaţi să resimţiţi plenar reacţia aceasta (bună sau rea) şi apoi reacţionaţi ca atare.

Încercarea de a obţine o reACŢIE vă face să nu fiţi cerebrali, ci fireşti şi prezenţi în momentul respectiv.

Când sunteţi profund concentrat să obţineţi o reACŢIE din partea celeilalte persoane, e greu să vă supravegheaţi, să stabiliţi sau să planificaţi o modalitate de a spune şi de a interpreta dialogul. Asta creează spontaneitatea. Gândiţi-vă la momentele cu adevărat importante din viaţa voastră, la o situaţie în care v-aţi dorit atât de tare ceva, încât parcă îi şi simţeaţi gustul. Amintiţi-vă cât v-aţi concentrat asupra reACŢIEI celeilalte persoane (persoana care v-ar fi putut da ceea ce doreaţi). Fiecare clipire, privire, inflexiune, limbajul trupului, toate au fost interpretate, răsinterpretate şi răsspuse în mintea voastră pentru a fi, în final, interpretate din nou de către prietenii voştri. Eraţi hiperconştienţi de tot ceea ce spunea sau făcea cealaltă persoană. În aceeaşi stare trebuie să vă aflaţi şi când jucaţi.

Puteţi repeta INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA într-o scenă.

De exemplu, încercaţi să determinaţi pe cineva să aibă o relaţie sexuală cu voi. OBIECTIVUL SCENEI ar fi „să te determin să faci dragoste”. Fragmentând dialogul în INTENŢII ŞI ACŢIUNI, puteţi să aveţi de-a face cu INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA pentru o primă întâlnire de genul „să te tulbur”. A doua ACŢIUNE pentru, cea de-a doua INTENŢIE ar putea fi „să te impresionez cu performanţele mele sexuale”. A treia ACŢIUNE pentru cea de-a treia INTENŢIE ar fi „să te fac să ai încredere în mine” şi a patra ACŢIUNE pentru cea de-a patra INTENŢIE ar putea foarte bine să fie „să te tulbur din nou”.

Încercaţi diferitele INTENŢII ŞI ACŢIUNI la repetiţii pentru a le identifica pe cele mai eficiente.

Ca şi în cazul multor altor instrumente actoriceşti, nu decideţi la nivel intelectual INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE. Îngăduiţi-mi să repet: interpretarea actoricească este o formă de artă fizică. Ea

presupune experimentarea cu glas tare şi pe propria piele. Nu veţi şti care sunt cele mai eficiente INTENŢII ŞI ACŢIUNI până când nu le veţi testa spre a descoperi dacă sunt eficiente şi pot da un imbold sau nu pentru următorul OBIECTIV al scenei.

INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE duc la materializarea cuvintelor

Când am început să lucrăm împreună la *The Larry Sanders Show*, una din primele mele remarce către Garry Shandling a fost că trebuie să aibă o interpretare mai mult fizică. Garry s-a format la Hollywood printre comedianţii care susţin spectacole de improvizaţie (*stand-up comedy*). Asta înseamnă că era obişnuit să se bazeze mai ales pe textul amuzant în spectacolele sale. I-am subliniat însă, aşa cum fac cu toţi studenţii mei, că, de obicei, ceea ce ne face să râdem nu este ceea ce spune cineva, ci ceea ce *face* cineva. INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE nu folosesc doar dialogului, ci creează şi un comportament care apare odată cu acesta. Când ieşim de la cinema sau de la teatru, de obicei, spunem „mi-a plăcut ceea ce a *făcut* cutare şi cutare”. Rareori comentăm „mi-a plăcut ceea ce a *spus* cutare sau cutare”, referitor la vreo replică.

Unul dintre primele exerciţii pe care le-am făcut cu el a fost să-l învăţ cum să materializeze fizic cuvintele din text. Am făcut asta folosind INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE. Alegeam o scenă şi apoi stabileam care era ACŢIUNEA corespunzătoare fiecărei INTENŢII. După care citeam replica următoare din text, iar el se comporta conform INTENŢIEI ŞI ACŢIUNII, nu se mulţumea să reproducă replicile. Iată o scenă dintr-un episod *Larry Sanders*, care s-a numit „Adolf Hankler”. Larry (Garry Shandling) vorbeşte cu producătorul său, Arthur (Rip Torn), despre fratele său, Stan, care vine în vizită. Larry renunţă la talkshow-ul său de televiziune şi Jon Stewart (culmea ironiei, interpretat chiar de Jon Stewart!) se presupune că îi va lua locul. Pentru foarte multă vreme, emisiunea

lui Larry fusese o obsesie pentru el – muncise 16 ore pe zi, chiar şi viaţa lui mondena fiind organizată în funcţie de emisiune. Larry e panicat; habar n-are ce-o să facă el cu timpul său. După ce emisiunea nu va mai fi. Se îndreaptă spre familie, spre fratelui lui, Stan, sperând să obţină iubirea şi sprijinul de care are atâta nevoie, acum, când se simte dintr-odată dezrădăcinat. Stan este impresar, cel puţin aşa crede: De fapt, face parte din categoria celor care faç promisiuni fără acoperire şi ale căror cuvinte de ordine ar putea fi „cel-care-întotdeauna-are-un-plan-cretin-care-ar-trebui-să-te-îmbogăţească-dar-de-fapt-te-aduce-în-sapă-de-lemn-la-azilul-de-săraci”. Arthur nu e doar producătorul lui Larry, ci şi cel mai bun prieten al lui. El ştie că Stan nu e în stare de nimic. Pentru că niciodată nu a fost în stare de nimic. În scena următoare, Arthur încearcă să-l avertizeze pe Larry să se ferească de Stan, indiferent cât de mare nevoie emoţională ar avea de el.

Şi acum să luăm scena şi s-o fragmentăm în INTENŢII, *indicate de paranteze drepte* şi ACŢIUNI (mini-OBIECTIVE sau tactici), pe care va trebui întotdeauna să le scrieţi de mână (cu creionul) *pe lateral dreapta*. Acest lucru este necesar pentru a nu se face confuzii cu alte instrumente care ar putea fi scrise pe paginile scriptului. Acestea sunt ideile posibile pentru INTENŢII ŞI ACŢIUNI, din punctul de vedere al lui Larry Sanders. Aceste INTENŢII ŞI ACŢIUNI nu sunt bătute în cuie. Ca orice alte instrumente actoriceşti, se pot schimba în funcţie de interpretarea personală.

Aceste INTENŢII ŞI ACŢIUNI specifice sunt create pentru a stimula atingerea OBIECTIVULUI SCENEI: „să te fac să mă ajuţi să mă simt mai bine”.

Larry Sanders tocmai a terminat emisiunea şi iese din platou când producătorul său, Arthur, îl opreşte să-l felicite.

THE LARRY SANDERS SHOW
EPISODUL ”Adolf Henkler”.

ARTHUR

[Salut, căpitane Sanders! Nava hazului este acum pe mâini bune pentru a ajunge la mal.

Să te fac să râzi.

LARRY

Ţi-a zis cineva vreodată că ar trebui să porţi o beretă de marinar?

ARTHUR

Da, răposatul Rock Hudson.

LARRY

Asta e altă poveste!]

ARTHUR

[Deci vine frate-tu Stan în oraş?

Să te fac să simţi cât de disperat sunt.

LARRY

Stă la mine.]

ARTHUR

[Aha!

Să te fac să nu mă mai judeci.

LARRY

Ce vrei să spui cu asta?

ARTHUR

A, nimic. Îmi exersam chineza. (*Pauză*) Tocmai i-ai trimis un cec?]

LARRY
[Încă le pot folosi pe cele ale companiei.
Să te fac să simţi suferinţa mea.

ARTHUR
Sfatul meu ar fi ca, dacă vrei neapărat o companie costisitoare, să-ţi cumperi un câine Shar-pei.]

LARRY
[Atunci vom fi doi cei care vom bea apă din toaletă.]
Să te fac să râzi.

Când Garry şi cu mine am repetat această scenă, i-am dat indicaţiile folosindu-mă de dialogul cu Arthur; apoi Garry exprima fără cuvinte, doar fizic, INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA, utilizând IMAGINILE INTERIOARE pe care le selectasem anterior. De observat că modul de operare al lui Larry Sanders este să fie un tip amuzant, astfel încât acţiunea „să te fac să râzi” se repeta. Versiunea care presupunea latura fizică la Garry a dus la un comportament foarte nostim. De îndată ce a reuşit cu succes să materializeze INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE prin abordarea fizică, am reluat scena folosind INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE la nivelul dialogului. De astă dată, comportamentul a scos în evidenţă dialogul, făcându-l de două ori mai eficient. INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE îl inspiră pe actor în materializarea fizică a dialogului, făcând ca experienţa să nu fie una lipsită de profunzime. Testul pentru orice interpretare de calitate este să poţi închide sunetul şi să reuşeşti să râzi, să plângi sau să simţi ceva, pentru că INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE scot la iveală intenţiile personajului.

Dedicaţi-vă trup şi suflet INTENŢIILOR ŞI ACŢIUNILOR

Urmăriţi ACŢIUNILE cu îndrăzneală şi fără teamă. Forţaţi nota. Să nu vă fie frică să materializaţi îndrăzneţ INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE. Cu cât vă asumaţi mai multe riscuri şi sunteţi mai neînfricaţi, cu atât rezultatul va fi mai incitant la final.

Am lucrat cu Christian de la Fuente pentru audiţia lui şi după aceea pentru rolul Memo Moreno din filmul *Driven* (*„La viteză maximă”*). Christian este din Chile, iar engleza pentru el este a doua limbă, Urmărindu-şi fără rezerve INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE, ar fi devenit mai uşor de înţeles, dar şi mai eficient. Când l-am pregătit pentru audiţia cu Sly Stallone (care interpreta rolul lui Joe), l-am încurajat să se implice cu optimism în INTENŢII ŞI ACŢIUNI, indiferent cât de caraghios i s-ar fi părut când o făcea. Deşi marea majoritate a filmului se concentrează pe o poveste cu curse de maşini, una dintre intrigile secundare se referă la faptul că Memo este căsătorit cu fosta soţie a personajului Joe. Într-o anumită scenă, Memo se confruntă direct cu Joe care îi este potrivnic. Pentru Christian, să interpreteze o asemenea scenă pornind de la duşmănia pe care i-o purta Joe ar fi fost o alegere destul de nefericită. Mi-am amintit brusc de proverbul „Fereşte-mă, Doamne, de prieteni, că de duşmani mă feresc şi singur”. Atunci i-am dat ca OBIECTIV AL SCENEI „să te fac să mă placi”, pentru că, dacă Joe îl va plăcea pe Memo, îi va sabota mai puţin relaţia cu soţia sa. Scena presupunea multe confruntări verbale între Joe şi Memo, inclusiv un moment în care Memo spune „vreau să ne căsătorim”. Pentru această replică, am folosit INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA „să te fac să râzi”. Când Christian a dat proba, s-a îndreptat spre Stallone, a căzut în genunchi şi i-a zis: „vreau să te căsătoreşti cu mine”. Apoi şi-a scos un inel de pe deget şi a încercat să-l bage în inelarul lui Stallone, care evident că era mai gros decât al lui Christian. Dar s-a străduit o vreme, tot împingând şi încercând să bage inelul pe degetul lui Sly, însă n-a reuşit să-l treacă de articulaţia degetului. Nevenindu-i să-şi creadă ochilor, Stallone l-a privit pe nefericitul de Christian, care nu era prea sigur

dacă gestul lui l-a plictisit pe actor sau, şi mai rău, l-a enervat. A perseverat. În final, după ce i s-a părut că au trecut o mie de ani, Stallone a izbucnit în râs şi a exclamat: „Îmi place tipul!” E inutil să vă mai spun că a obţinut rolul. Pe platou, Christian a continuat să facă alegeri şi mai riscante şi mai temerare pentru INTENŢIE ŞI ACŢIUNE de tipul nu-mi-pasă-dacă-mă-fac-de-râs. Când producătorii au văzut la studiouri filmările din primele zile, i s-a oferit un contract pentru încă două filme.

Nu vă autocenzuraţi!

Încercaţi orice vi se pare, chiar şi vag, potrivit situaţiei. Veţi fi uluiţi să constataţi care sunt alegerile care se potrivesc cel mai bine. Încercaţi INTENŢII ŞI ACŢIUNI în timpul repetiţiilor pentru a le identifica pe cele mai bune. Aşa cum am spus-o de atâtea ori până acum – n-aveţi cum să vă daţi seama câtă vreme nu încercaţi.

Analizaţi ce anume urmăreşte, de fapt, să obţină prin OBIECTIVUL SCENEI personajul respectiv. Citiţi printre rânduri.

S-ar putea să aveţi de interpretat o scenă în care un cuplu furios discută despre divorţ. Chiar dacă replicile induc ideea că aţi vrea să vă despărţiţi, asta nu înseamnă neapărat că asta gândeşte personajul respectiv. Aşa cum am constatat anterior, când cu trântitul uşii, cel mai adesea, când ameninţăm cu plecatul, încercăm, de fapt, să-l determinăm pe celălalt să ne facă să rămânem sau să ne dovedească într-un fel sau altul că ne iubeşte. S-ar putea să lucraţi la o scenă în care personajul vorbeşte despre cât de mult îndrăgeşte sau respectă o operă literară. Adevărul e că s-ar putea să nu fi citit niciodată cartea sau s-o fi citit-o şi să i se fi părut plicticoasă, dar să spună că i-a plăcut, pentru că vrea să impresioneze cealaltă persoană prin strălucirea sa intelectuală sau

pur şi simplu s-o facă să-l placă.

Elisabeth Shue a primit cronici extrem de favorabile pentru o producţie montată off-Broadway, respectiv piesa lui Lanford Wilson *Burn this* care este un excelent exemplu despre cum trebuie citit printre rânduri. Pentru a exemplifica OBIECTIVUL SCENEI personajului său, „să te fac să dovedeşti că mă iubeşti (ca să nu sufăr)”, iată un scurt fragment din text, însoţit de adnotările noastre, pentru a vedea cum l-am fragmentat în INTENŢII ŞI ACŢIUNI. Nu uitaţi: INTENŢIILE trebuie scrise *între paranteze drepte*, iar ACŢIUNILE mai *spre dreapta* INTENŢIILOR, pentru a şti exact la ce cuvinte se raportează. Nu există o singură cale de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI. Atâta vreme cât sunteţi sinceri în raport cu OBIECTIVUL SCENEI, aşa-zisul „cine-sunt-eu” la nivelul personajului şi „cine-sunt-ei” la nivelul celuilalt personaj, puteţi folosi una dintre sutele de alegeri de INTENŢII ŞI ACŢIUNI. Alegerile de mai jos sunt cele pe care le-am făcut noi iniţial. În funcţie de reacţia partenerului său, Peter Sarsgaard, ea îşi va schimba în consecinţă INTENŢILE ŞI ACŢIUNILE.

BURN THIS
de **Lanford Wilson**
(fragment din Actul II)
(Livingul Annei, noaptea târziu)

ANNA
[Pale, n-am avut niciodată o viaţă personală. Nu că mi-ar fi fost frică, dar n-am găsit loc pentru asta. Nu mi se părea important. Acum lucrurile sunt total diferite şi sunt foarte vulnerabilă, *să te impresionez cu vulnerabilitatea mea* nu vreau să cad pradă unei situaţii pe care nu mi-o doresc. Sunt prea uşor de cucerit. Caută în altă parte.]

PALE

[Vin la tine.
Să te fac să mă implori să rămân cu tine.

ANNA
Nu. Am spus nu. Nu vreau asta. Nu sunt destul de puternică să te dau afară fizic.] [De ce eşti atât de crud? Ţi-am spus că nu te plac. Nu vreau să te cunosc. Nu vreau *să te fac să mă doreşti fizic* – să te mai văd. N-ai niciun motiv să vii încoace. Nu am nimic să-ţi ofer. Nu te plac şi mi-e frică de tine.]

Chiar dacă prin vorbe Anna *spune* că vrea ca el să plece, adevărul este că vrea ca Pale să rămână. Mult prea fragilă şi afectată de o tragedie care se petrecuse ceva mai devreme în text, Anna simte nevoia să-l pună la încercare pe Pale refuzându-l. Dacă ar rămâne, indiferent cât de dur s-ar purta ea, aceasta ar fi dovada că el o iubeşte cu adevărat. Dacă Elisabeth ar fi interpretat aceste replici doar în litera lor, o interpretare nenuanţată, negru pe alb, atunci practic ar fi încercat să scape de acest bărbat. Dar Elisabeth ştia că personajul ei avea nevoie de iubire ca s-o ajute să treacă un prag şi să ajungă până la finalul textului în care Anna şi Pale trăiesc o mare poveste de iubire împărtăşită. Abordarea INTENŢIEI şi a ACŢIUNII voastre trebuie să sprijine OBIECTIVUL SCENEI personajului" care să sprijine OBIECTIVUL GLOBAL. În cazul lui Elisabeth, OBIECTIVUL SCENEI pentru acest moment din *Burn This* era „să te fac să dovedeşti că mă iubeşti", ceea ce venea în sprijinul OBIECTIVULUI GLOBAL al personajului: „să regăsesc pasiunea adevărată în viaţă".

Consideraţi INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE ca o bază a OBIECTIV*ULUI *SCENEI, iar OBIECTIVUL SCENEI ca o bază a OBIECTIVULUI GLOBAL.

Abordând astfel situaţia, vă puteţi da seama ce are logică şi se potriveşte mai bine. INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE trebuie să

impulsioneze călătoria întregii poveşti.

Acum, că aţi găsit cea mai bună cale spre a pune în mişcare povestea din scena respectivă, trebuie să înţelegeţi *cum* şi *de ce* aţi ajuns aici. Acest lucru se poate obţine folosind MOMENTUL DINAINTE.

Capitolul VII

Instrumentul 7
MOMENTUL DINAINTE

Evenimentul care se petrece înainte de începerea propriu-zisă a scenei pe care trebuie să o interpretaţi şi care stabileşte starea de la care trebuie să porniţi în scena respectivă, atât fizic, cât şi emoţional.

MOMENTUL ideal DINAINTE vă va conduce la OBIECTIVUL SCENEI, dând o senzaţie de necesitate imediată şi absolută. Există trei întrebări pe care trebuie să vi le puneţi când încercaţi să aflaţi care a fost MOMENTUL DINAINTE:

1. Ce urmăresc, ce vreau? – OBIECTIVUL SCENEI.

2. De ce îmi doresc asta atât de tare? – OBSTACOLE, SUBSTITUIRE ŞI IMAGINI INTERIOARE. OBSTACOLELE, SUBSTITUIREA ŞI IMAGINILE INTERIOARE vă asigură nevoia de a obţine OBIECTIVUL SCENEI.

3. De ce îmi doresc asta atât de tare acum? – MOMENTUL DINAINTE care vă sporeşte nevoia de a obţine OBIECTIVUL SCENEI, dându-i o conotaţie de *necesitate imediată* şi *neapărată*. Cu alte cuvinte, MOMENTUL DINAINTE îi asigură scenei o idee şi o constrângere în *timp*.

MOMENTUL DINAINTE amplifică nevoia de a obţine OBIECTIVUL SCENEI imediat. Indiferent dacă interpretaţi o scenă foarte fierbinte de sex sau o controversă verbală ori fizică, MOMENTUL DINAINTE este un instrument care vă transpune într-o stare mentală potrivită şi imediată atât fizic, cât şi emoţional în raport cu scena respectivă. În plus, MOMENTUL DINAINTE vă lasă să începeţi ca şi în viaţă o scenă care nu porneşte niciodată de la zero. MOMENTUL DINAINTE vă ajută să aflaţi *de ce* şi *de unde*

veniţi şi *cât de mult* aveţi nevoie să atingeţi OBIECTIVUL SCENEI.

Este important să ştiţi că scena nu începe niciodată acolo unde textul lasă să se înţeleagă că ar începe, ci, dimpotrivă, există întotdeauna un eveniment presupus sau implicit care s-a petrecut spre a motiva textul. Utilizarea MOMENTULUI DINAINTE face ca pagina scenei respective să devină o continuare a unei permanente interacţiuni şi nu începutul uneia. MOMENTUL DINAINTE vă permite să trataţi fiecare scenă ca şi cum aţi fi în mijlocul ei.

Într-o piesă, actorul va folosi MOMENTUL DINAINTE încă dinainte să se ridice cortina ca să înceapă un alt act şi inclusiv când iese din scenă pentru o vreme şi apoi se întoarce…

MOMENTUL DINAINTE este un instrument şi mai important pentru actorii care lucrează pentru cinema şi televiziune, deoarece adesea scenele se filmează într-o ordine aleatorie şi ca entităţi separate. De exemplu, ultima scenă dintr-un film – scena în care nevasta moare în braţele soţului ei – poate fi prima scenă pe care a trebuit s-o filmaţi. MOMENTUL DINAINTE, în strânsă legătură cu ceea ce aţi lucrat deja – OBIECTIVUL GLOBAL, OBIECTIVUL SCENEI, OBSTACOLELE, SUBSTITUIREA, IMAGINILE INTERIOARE, INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE –, vă va ajuta să aveţi un nivel emoţional maxim, dar şi unul comportamental potrivit pentru scena respectivă.

Folosirea MOMENTULUI DINAINTE este, de asemenea, esenţială pentru scenele de cinema şi televiziune pentru că, de obicei, sunt destul de scurte. Practic, n-aveţi timp s-o luaţi de la zero şi să construiţi treptat un crescendo când aveţi mai puţin de trei pagini de dialog. Pentru a păstra o tensiune maximă, în legătură directă cu alte numeroase scene scurte, trebuie să începeţi fiecare scena dintr-un punct cu mare încărcătură emoţională.

Mai mult, având în vedere procesul anevoios al filmărilor, adesea apar întârzieri. MOMENTUL DINAINTE este un instrument

esenţial în cinema, pentru că vă ajută să reintraţi în pielea personajului ori de câte ori este nevoie. MOMENTUL DINAINTE este cheia restabilirii efective şi eficiente a nevoilor personajului, precum şi a situaţiei sale dificile.

Cum să aplicam momentul dinainte

1. Decideţi ce întâmplare personală poate duce la o nevoie cu miză mare (vom discuta ulterior felul în care trebuie să luaţi această hotărâre şi cum trebuie să alegeţi care este cea mai potrivită întâmplare).

2. Înainte ca regizorul să spună „Motor!” sau chiar înainte să intraţi pe scenă, acordaţi-vă cam un minut pentru a retrăi întâmplarea personală pe care v-aţi ales-o. Imaginaţi-vă că abia s-ar fi întâmplat.

3. Pentru a retrăi evenimentul, amintiţi-vă fiecare detaliu. Gândiţi-vă la spaţiul în care s-a desfăşurat – vizualizaţi-l: cum arăta, ce aţi simţit, a ce mirosea, cum arăta celălalt, ce simţea el, a ce mirosea el; încercaţi să reauziţi cuvintele care s-au rostit şi pe care el/ea le-a folosit şi să simţiţi visceral acţiunile şi reacţiile. Practic, încercaţi să retrăiţi totul, prin toate simţurile. Faceţi în aşa fel încât această retrăire să vă aducă într-o stare emoţională şi fizică maximă.

Punerea în practică a* MOMENTULUI DINAINTE *nu trebuie niciodată să dureze mai mult de un minut.

În caz contrar, înseamnă că aţi ales întâmplarea nepotrivită pentru respectivul MOMENT DINAINTE. Alegerea întâmplării personale pentru MOMENTUL DINAINTE trebuie să vă afecteze rapid şi fără complicaţii. Mulţi actori petrec ore întregi încercând să îşi pompeze emoţiile potrivite ca să se menţină în starea ideală pentru o anumită scenă. Dacă este o scenă cu o mare încărcătură

emoţională, actorul poate petrece ore întregi încercând să rememoreze „ziua în care a murit câinele”. Acest sistem de lucru nu duce numai la o secătuire a actorului, ci şi la crearea unui enorm nor de sentimente gata să explodeze când în sfârşit regizorul spune „Motor!” sau când se ridică, în cele din urmă, cortina. Asemenea unei explozii, totul erupe rapid şi apoi se împrăştie la fel de iute. Interpretarea care rezultă din acest sistem este una aproximativă din două motive. Mai întâi, este o interpretare alimentată de emoţii fără legătură între ele şi fără o motivaţie în raport cu textul. Acest lucru este problematic pentru că atunci când sentimentele nu au legătură cu povestea şi cu nevoile personajului vostru, nu mai există o direcţionare sau o cale precisă pe care să pornească emoţiile, în al doilea rând, emoţiile pompate astfel nu durează foarte mult – mai ales dacă nu au rădăcini adânci în ceea ce se întâmplă în text. Noi, ca fiinţe umane, trebuie să trăim o întâmplare presantă care să ne ţintuiască în durerea noastră, altfel trupul nostru se va îndepărta, se va izola de durere atunci când aceasta va apărea. O întâmplare stimulată de MOMENTUL DINAINTE va continua să-şi păstreze sentimentele potrivite pe parcursul scenei, pentru că există o relaţionare cu logica poveştii în chestiune. De asemenea, nişte sentimente obţinute artificial nu vor permit emoţiilor să construiască în mod firesc şi să evolueze aşa cum se întâmplă în viaţă. Dacă veţi folosi primele şase instrumente şi veţi alege un MOMENT DINAINTE eficient, se va ajunge la detalii, subtilităţi şi un şir de emoţii asemănătoare celor din realitate.

Folosiţi întotdeauna întâmplări personale pentru MOMENTUL DINAINTE în măsura în care acestea sunt recente sau se bazează pe unele trecute, dar nerezolvate, deoarece lipsa unei soluţii păstrează întotdeauna emoţiile vii sufleteşte şi mental.

Nu folosiţi o întâmplare care a fost soluţionată. Cunoaşterea deznodământului unei întâmplări, conştientizarea sa şi a felului în care se va termina nu vă pot inspira înduioşare. Când vă alegeţi întâmplarea pentru MOMENTUL DINAINTE este important să vă gândiţi la ceea ce v-ar motiva să reuşiţi. Folosirea unei întâmplări în raport cu care nu aveţi decât o dorinţă arzătoare de a lua o decizie vă subminează ideea de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI şi pe cel GLOBAL. Folosirea unor problematici curente vă ajută să nu fie nevoie de prea mult timp ca să vă încălziţi, pentru că veţi încerca să depăşiţi problema cu care vă confruntaţi zilnic şi deci vă este la îndemână din punct de vedere emoţional, în mod similar, poate fi vorba de o experienţă pe care aţi avut-o mai demult, dar pe care n-aţi încheiat-o sau care n-a avut deznodământ. Această întâmplare, din toate punctele de vedere, poate fi considerată una prezentă, pentru că a rămas nerezolvată la nivel sufletesc şi mental. Repercusiunile unei asemenea întâmplări şi nevoia arzătoare de a o rezolva fac ca întâmplarea să fie una viabilă şi o alegere inspirată pentru MOMENTUL DINAINTE. Utilizarea unei întâmplări care să aibă legătură cu viaţa de zi cu zi pentru MOMENTUL DINAINTE vă scapă de tentaţia de a vă face un joc al minţii sau de a căuta în mod arbitrar să ajungeţi într-un loc de care nu vă mai pasă de mult.

Singura cale pentru a afla dacă sentimentele unei întâmplări au fost rezolvate este să încercaţi s-o folosiţi pentru MOMENTUL DINAINTE.

Uneori, avem impresia că am încheiat o anumită chestiune, când, de fapt, ea s-a cuibărit undeva în străfundurile minţii noastre şi continuă să îşi găsească un loc în ceea ce eu numesc *negarea/refuzul de a accepta* ceea ce înseamnă, de fapt, un subconştient care face ore suplimentare ca să n-avem noi de înfruntat ceva ce mintea şi sufletul nostru consideră a fi prea

dureros. Uneori, ne place să credem că ne-am lecuit, pentru că simţim nevoia să ne fi lecuit. Din experienţă însă, am constatat că, adesea, rămăşiţele emoţionale ale întâmplărilor dureroase ne bântuie subconştientul zeci de ani. Veţi şti dacă o anumită întâmplare este fără deznodământ şi utilizabilă ca MOMENT DINAINTE doar dacă veţi încerca să o folosiţi.

Recent, a trebuit să găsesc un MOMENT DINAINTE pentru o audiţie a lui Beyoncé Knowles pentru un film în care trebuia să trăiască emoţiile declanşate de sinuciderea surorii ei. Aceste sentimente includeau vinovăţia, neajutorarea, mânia, tristeţea şi nevoia de a găsi o soluţie pentru o întâmplare care rareori poate fi soluţionată în vreun fel. Adesea, când încerc să caut răspunsuri pentru instrumentele studenţilor mei, încerc să-mi imaginez ce anume aş folosi din întâmplările din viaţa *mea*. Astfel, personajul are o logică şi pot tatona şi mintea studenţilor mei, inspirându-i să găsească o întâmplare identică sau similară din viaţa lor. Situaţia personajului lui Beyoncé Knowles mi-a amintit de moartea tatălui meu care a decedat acum mai bine de zece ani. Doar cu ajutorul terapiei şi al unei analize sufleteşti profunde am reuşit să merg mai departe şi să depăşesc momentul… sau cel puţin aşa crezusem. Pe măsură ce treceam în revistă dialogul cu Beyoncé, tot ieşeau la iveală imagini cu tatăl meu pe patul morţii, l-am spus că, dacă aş face eu acest rol, m-aş folosi de moartea tatei, dar că, probabil, n-ar merge totuşi pentru că acesta este un capitol încheiat pentru mine. În vreme ce îi povesteam ce bine am reuşit să-mi depăşesc trauma, am izbucnit în lacrimi. Mă înşelasem – se pare că sănătatea mea emoţională era, de fapt, umbrită de gânduri dureroase, adunate în jurul faptului că tatăl meu nu-mi spusese niciodată că mă iubeşte. Asta mă făcea să mă îndoiesc că realmente mă iubise vreodată. Moartea lui m-a pus în imposibilitatea de a mai afla vreodată, pentru că moartea, fiind aşa cum este, ne limitează capacitatea de a vorbi. Încercând să folosesc asta ca MOMENT DINAINTE, am conştientizat că, de fapt,

nu-mi clarificasem sentimentele şi, cinstit vorbind, probabil că nici nu o voi putea face vreodată.

Ca în cazul tuturor instrumentelor actoriceşti, nu vă temeţi să vă schimbaţi alegerea în privinţa MOMENTULUI DINAINTE, în artă schimbarea este inerentă, pentru că există o infinitate de interpretări.

Adesea veţi găsi un MOMENT DINAINTE extraordinar şi puternic, după care se va întâmpla ceva – va muri pe neaşteptate cineva drag sau veţi avea vreun accident de maşină, sau vă va părăsi iubitul după zece ani, sau veţi afla că iubita aşteaptă un copil, sau veţi fi concediaţi şi aşa mai departe. Schimbările extreme din viaţă o să vă populeze gândurile. Eficienţa alegerii MOMENTULUI DINAINTE este diminuată de prezent, respectiv, de către o întâmplare mai presantă. Dacă se întâmplă aşa, schimbaţi-vă MOMENTUL DINAINTE cu tumultuoasa întâmplare care tocmai s-a petrecut.

Una dintre studentele mele, Susan, lucra la clasă o scenă din filmul lui Woody Allen *Hannah and Her Sisters* (*Hannah şi surorile ei*). Scena începe cu Holly, sora lui Hannah, care se întâlneşte întâmplător cu fostul soţ al lui Hannah, Mickey, într-un magazin unde se vând discuri. Holly, fostă actriţă, devenise între timp scenaristă şi îl întreabă pe Mickey, scenarist de televiziune, dacă nu vrea să o ajute cu scenariul pe care îl scrie. După mai multe glume pe socoteala ei, în final, el acceptă.

Susan a interpretat scena la clasă. Prima interpretare era fără viaţă, pentru că întâmplarea pe care şi-o alesese pentru a personaliza MOMENTUL DINAINTE nu o îndreptăţise în obţinerea motivaţiei şi sentimentelor pentru scenă. O altă problemă a fost că versiunea ei pentru scena respectivă – o scenă marca Woody Allen – nu avea umor. Şi asta nu era bine. Am întrebat-o pe Susan ce a folosit şi mi-a relatat o întâmplare uşurică, pentru că presupusese

că asta ar fi alegerea ideală pentru un moment cu umor. Atunci mi-am dat seama că realmente era pe o cale greşită. Esenţa comediei constă în faptul că alegerile interioare ale actorului trebuie să fie disperate, dureroase, furioase şi mai sumbre decât într-o scenă dramatică. Aşa încât am întrebat-o pe Susan dacă vreodată i se întâmplase ceva în viaţa ei care să o facă să se simtă disperată şi furioasă. Mi-a mărturisit cu lacrimi în ochi că în urmă cu câteva seri fusese violent atacată în timp ce se afla în maşina ei. Avea doar câteva vânătăi nu foarte grave, dar soţul ei fusese rănit serios. Această întâmplare o traumatizase în asemenea măsură, încât se gândea să se mute din Los Angeles spre locuri mai sigure. Decizia de a părăsi Los Angeles-ul însemna că trebuia să renunţe la visul ei de a urma o carieră actoricească. Dilema era cu atât mai mare, cu cât avea nevoie de ajutor ca să decidă dacă să mai rămână în acest oraş sau nu, dacă să-şi urmeze visul, trăind într-o permanentă frică, sau să plece renunţând, dar simţindu-se mai în siguranţă. Atacul în maşină ar fi putut constitui un MOMENT DINAINTE excelent pentru că nu fusese filtrat şi rezolvat încă şi pentru că purta o încărcătură de repercusiuni care ar fi putut duce la schimbarea întregii sale existenţe. Acest MOMENT DINAINTE îi permitea, de asemenea, lui Susan să-şi folosească nevoia de a găsi un sprijin spre a decide dacă să se mute sau nu atâta vreme cât OBIECTIVUL SCENEI era să fie ajutată la scenariul ei. De asemenea, a trebuit să modificăm şi SUBSTITUIREA pentru că personajul lui Mickey putea deveni un prieten VIP din industria cinematografică. Toate acestea au sporit miza personală pentru Susan şi personajul ei. A refăcut scena ca şi cum ar cere ajutor în decizia ei de a pleca ori de a rămâne în raport cu cineva în care ea să aibă încredere şi care să ştie care este cea mai bună soluţie. Schimbarea întâmplării pentru MOMENTUL DINAINTE cu una mai recentă şi mai semnificativă, care a modificat IMAGINILE INTERIOARE ŞI SUBSTITUIREA, i-au permis lui Susan să spună povestea atât pentru rolul ei, cât şi în afara lui. Noul său MOMENT

DINAINTE i-a furnizat şi un moment limită pentru scenă, determinând-o să-şi urmărească OBIECTIVUL SCENEI, „să te fac să mă iubeşti şi să mă ajuţi”, de parcă întreaga existenţă ar fi depins de asta, pentru că aşa şi era. Şi astfel râsul, care n-o însoţise deloc atunci când interpretase prima variantă a scenei, a izbucnit năvalnic în scena reconstruită.

Utilizarea întâmplărilor de tipul şi dacă...

Dacă viaţa voastră este una foarte aşezată – nu se întâmplă nimic dramatic – şi nu găsiţi nicio întâmplare rămasă nesoluţionată undeva în trecut şi care să vă poată afecta încă, nu încercaţi să exacerbaţi o întâmplare actuală şi nici să rememoraţi vreo întâmplare trecută de care nu vă mai pasă. În schimb, folosiţi tehnica ŞI DACĂ... bazându-vă pe o teamă reală. O întâmplare de tipul ŞI DACĂ... sună a experienţă imaginară născută dintr-o teamă personală înrădăcinată şi întemeiată. Pentru a folosi ŞI DACĂ... pe post de MOMENT DINAINTE, imaginaţi-vă toate detaliile unei întâmplări care *s-ar fi putut* să fie tragică pentru voi ca şi cum *aţi fi trăit-o* de fapt. De exemplu: dacă persoana iubită suferă de o boală incurabilă, puteţi folosi sentimentele – de teamă, de mânie, de tristeţe – şi să vă imaginaţi cum va fi când va muri cu adevărat. Sau dacă simţiţi că slujba vă este în primejdie, dar n-aţi fost încă daţi afară, vă puteţi totuşi imagina întâmplarea – şefa vă cheamă în biroul său, vă pofteşte să luaţi loc, vă face să simţiţi sudori reci la gândul că nu o să aveţi cu ce plăti facturile, că veţi ajunge cerşetori etc.

Când folosiţi o întâmplare de tipul şi DACĂ... pe post de MOMENT DINAINTE, ea trebuie să se bazeze pe o frică reală, plauzibilă şi personală.

Dacă nu vă temeţi de moartea mamei, pentru că e bine

sănătoasă, atunci nu puteţi folosi moartea ei ca întâmplare de tip ŞI DACĂ… pentru că este puţin plauzibil ca voi să începeţi să credeţi cu adevărat în această posibilitate. Aceasta nu este o teamă ŞI DACĂ… eficientă. Psihicului vostru, ca şi imaginaţiei voastre le va fi foarte greu să ia cu adevărat în considerare această posibilitate pentru a vă copleşi cu emoţie. Chiar dacă teama este bine fundamentată, posibilitatea întâmplării este adesea mai puternică şi intimidează mai mult decât întâmplările reale prezente pentru că habar n-avem ce se va întâmpla până la urmă. După cum ştiţi, întotdeauna ne imaginăm tot ce poate fi mai rău. E în firea umană. Oamenii sunt fiinţe paranoice şi gravităm în jurul negativului. Culmea ironiei, negativitatea noastră, cu tendinţele şi temerile sale, produce adesea un rezultat pozitiv, furnizându-ne întâmplări pentru MOMENTUL DINAINTE mult mai cu greutate şi mai intense. Întâmplarea aleasă pentru personalizarea MOMENTULUI DINAINTE trebuie să aibă un sâmbure de adevăr, ba mai mult, chiar să fie perfect probabilă.

Amy Smart a avut un rol extrem de dificil în *The Butterfly Effect* (*Efectul fluturelui*). Filmul povesteşte despre Evan Treborn (interpretat de Ashton Kutcher), care încearcă să-şi recupereze memoria călătorind în trecut. Dar de fiecare dată când modifică în trecutul său ceva, modifică şi realitatea prezentă. Amy interpretează rolul lui Kayleigh Miller, prietena din copilărie a lui Evan şi o posibilă iubită. Ca urmare, de fiecare dată când Evan schimbă ceva în trecutul său, el afectează şi viaţa lui Kayleigh, ca persoană, ca întâmplări şi amintiri. Drept urmare, în una dintre călătoriile lui în trecut – în care Evan o părăseşte pe micuţa Kayleigh după ce descoperă că fusese molestată de tatăl ei – Kayleigh devine prostituată şi dependentă de heroină. Într-o anumită scenă care explorează situaţia ei de prostituată şi dependentă de droguri, un Evan mai bătrân se întâlneşte întâmplător cu o Kayleigh mai bătrână şi constată cât de distruse le sunt vieţile. Evan ştie că este vina lui şi încearcă s-o dreagă. Eu

şi Amy am găsit ca OBIECTIV AL SCENEI „să te fac să-ţi asumi vina” nu numai ca personajul lui să-şi asume răspunderea, ci pentru că, la urma urmei, este vina lui.

Aveam nevoie de un excelent MOMENT DE DINAINTE care nu doar să multiplice persoana distrusă a lui Kayleigh, ci şi să includă durerea şi senzaţia ei de abandonare produse de cineva pe care cândva îl iubise foarte mult. Trebuia să găsim ceva în viaţa lui Amy care să presupună o asemenea durere, încât ea să devină Kayleigh.

Inutil să mai spun că Amy nu e nici prostituată, nici dependentă de droguri. Prima idee de abandonare nu o avea, pentru că Amy are o relaţie senzaţională cu părinţii ei care sunt fericiţi în căsătorie. Singurul lucru dureros pe care îl puteam găsi era că Amy şi fostul ei iubit se despărţiseră chiar înainte să înceapă filmările. Dar nu se întâmplase mare lucru; după ce s-au terminat filmările, s-au împăcat. Deci aveam nevoie să folosim ŞI DACĂ… pe post de MOMENT DE DINAINTE.

E firesc în cazul oricărei despărţiri să vă temeţi că oricând oricine se poate dispensa de voi şi vă poate înlocui cu mare uşurinţă. Majoritatea se tem ca partenerul înstrăinat să nu-şi găsească pe altcineva cu care să facă sex. Chiar dacă nu era cazul ca iubitul lui Amy să aibă alte relaţii amoroase, teama că ar putea s-o facă era foarte reală. *Se putea* întâmpla. Ca urmare a acestei temeri fizice pe care o simţea, am descoperit MOMENTUL DINAINTE: ŞI DACĂ… ar afla că iubitul ei este cu altcineva? Amy a transformat apoi frica în realitate imaginându-şi ceea ce s-ar întâmpla – vizualizându-şi practic iubitul într-o relaţie intens sexuală cu o fată. S-a supărat, s-a înfuriat, s-a simţit trădată şi părăsită. MOMENTUL ei DINAINTE a făcut-o să se simtă urâtă, uşor de înlocuit, cumplit de jignită şi cu nevoia de a scăpa de durere (oferindu-şi astfel realitatea trăirilor unei dependente de heroină). Cu acest MOMENT DINAINTE de tip ŞI DACĂ… dulcea şi echilibrata Amy a devenit o târfa cu gură spurcată, agresivă,

dependentă de droguri.

Sau puteţi lua o întâmplare reală din trecut – un viol, un caz de violenţă, maltratare sau abandonare –, dar, în loc să încercaţi să recreaţi întâmplarea trecută, imaginaţi-vă aceeaşi întâmplare ca şi cum s-ar petrece din nou, pentru a doua oară, chiar acum.

Cu alte cuvinte, ŞI DACĂ… avea să se întâmple din nou. Să vă imaginaţi cum o întâmplare traumatizantă se petrece din nou este o alegere eficientă pentru personalizarea MOMENTULUI DINAINTE. Totul funcţionează pe două niveluri. Mai întâi, aşa cum am constatat cu studenta mea Susan, care a fost atacată în maşină, întâmplările traumatizante ne fac să trăim cu o teamă profundă că s-ar putea repeta. Întâmplările traumatizante vor exista pentru totdeauna în mintea noastră, în cele mai mici amănunte, împreună cu o teamă permanentă că se pot repeta. Modelarea acestei frici atotprezente face întâmplarea aleasă pentru personalizarea MOMENTULUI DINAINTE de tip ŞI DACĂ… accesibilă şi intensă.

În al doilea rând, imaginându-vă că ŞI DACĂ… se întâmplă din nou *acum* face ca MOMENTUL DINAINTE să fie prezent. Ştiţi cum s-au desfăşurat lucrurile data trecută, dar dacă s-ar întâmpla a doua oară vă puteţi gândi că vor avea alte repercusiuni. De ce? Practic, a doua oară devine o întâmplare complet nouă, pentru că sunteţi o altă persoană acum şi aceste diferenţe sunt sporite de trauma iniţială – deşi s-ar putea să fiţi mai puţin naivi şi mai circumspecţi în momentul de faţă. Asta presupune nişte mari OBSTACOLE ce trebuie depăşite pentru că, dacă evenimentul traumatizant se repetă, ar putea fi vina voastră pentru că atrageţi ca un magnet necazurile, ca şi cum v-aţi autosabota. Acest tip de MOMENT DINAINTE derivă din nevoia specială de a atinge OBIECTIVUL SCENEI având în vedere o miză enormă.

Când avea treisprezece ani, unul dintre bine cunoscuţii mei

studenţi fusese molestat în repetate rânduri de către bona sa. La un moment dat a venit la mine să pregătească rolul dintr-un serial în care era un violator în serie, lipsit de orice conştiinţă. Avea nevoie de un MOMENT DINAINTE care să-i dea sentimentul că, de fapt, nu greşea cu nimic; fiecare fată violată îşi merită soarta, deci ceea ce făcuse el nu era un delict, ci un act justificat. L-am sfătuit să-şi folosească bona pe post de SUBSTITUIRE pentru toate victimele sale. Ca MOMENT DINAINTE pentru toate scenele care presupuneau să violeze pe cineva, l-am pus să-şi amintească cele mai cumplite întâmplări cu persoane maltratate, imaginându-şi cum bona îl molesta *din nou azi*, făcând lucrurile oribile cu care îl chinuise la treisprezece ani. În fiecare scenă de viol, MOMENTUL DINAINTE i-a transferat actorului sentimentele organice ale violării, mâniei şi dorinţei de a plăti cuiva, pentru că avea nevoie să transforme fiecare gest al violului într-unul ai dreptăţii şi nu într-un act de violenţă ales la întâmplare. Aşa cum am mai spus, este vital să nu vă judecaţi personajul, indiferent cât de hain ar fi. Persoanele care fac FAPTE urâte nu se văd ca atare – întotdeauna au un motiv care le justifică faptele în propriii ochi.

Întotdeauna alegeţi pentru personalizarea MOMENTULUI DINAINTE un eveniment care să aibă o miză emoţională, din perspectiva unei relaţii

Faceţi această alegere mai degrabă decât una care să se bazeze în exclusivitate pe informaţiile oferite de script. MOMENTUL DINAINTE ar trebui chiar să provină dintr-o relaţie emoţională foarte puternică. Interpretarea voastră trebuie să fie motivată de povestea vieţii voastre care este absolut unică şi profund individuală. Astfel veţi reuşi să creaţi o interpretare unică pentru că şi voi sunteţi unici.

Într-un episod din foarte lăudatul serial *Once and Again*, personajul interpretat de Susanna Thompson, Karen Sammler, are

o cădere nervoasă şi apoi un oribil accident. Este lovită în plin de o maşină, în mare viteză în timp ce se plimba – ceea ce o face să-şi reevalueze viaţa. În acel moment, Susanna trecea printr-o perioadă similară în viaţa ei. După ce locuise în aceeaşi casă opt ani de zile, i se spusese că trebuie să se mute într-o lună. Era de Crăciun şi distribuţia, precum şi echipa se aflau în plin program de filmări (zile de lucru). Pentru Susanna casa reprezenta un punct de stabilitate, spaţiul care-i asigura sănătatea mentală. Am discutat despre cât de rău se simţea. Întregul ei simţ de orientare dispăruse – când făcea cumpărături, mânca, îşi dădea rufele la curăţat, ca să nu mai pomenim de felul în care îşi găsea întotdeauna lucrurile. Situaţia o făcuse să simtă că totul în jur se prăbuşeşte, că rămăsese singură şi teribil de nesigură în privinţa viitorului său. Terapeuţii şi diversele studii susţin că mutatul este una dintre experienţele cele mai stresante. Sunt convinsă că, dacă ar trebui brusc să vă mutaţi dintr-un loc sigur într-unul necunoscut, aţi trece printr-o experienţă plină de spaime. În plus, stresul ei s-a amplificat pentru că totul se petrecea în decembrie, de sărbători. I-am spus Susannei să se imagineze ca fiind fără adăpost şi teribil de singură în plin MOMENT DINAINTE pentru scena accidentului de maşină. Un accident despre care publicul trebuie să creadă că n-a existat şi că, de fapt, a fost o încercare de sinucidere. Imaginându-şi propria dramă de a ajunge pe drumuri, a putut simţi şocul, supărarea şi ororile celor fără de adăpost, i s-a permis să-şi trăiască şocul, supărarea şi dezorientarea referitoare la ce poate simţi cineva care a avut o cădere nervoasă. Astfel, ea şi-a putut crea o reprezentare corectă a felului în care arată şi se simte cineva care suferă o cădere nervoasă. De ce? Pentru că ea chiar simţea asta.

Uneori, folosirea unui eveniment de tip picătura care a vărsat paharul ca întâmplare din viaţa voastră pentru personalizarea MOMENTULUI DINAINTE poate fi extrem de

eficientă.

Chiar dacă un anumit eveniment s-ar putea să nu fi fost atât de îngrozitor când este analizat în sine, când este compus din alte evenimente nefaste, poate duce la o întâmplare nefericită, ba chiar insuportabilă. Ce ar fi să aflaţi că v-aţi pierdut slujba şi curând după aceea să vă părăsească şi partenerul de viaţă? Acest eveniment anterior face întâmplarea prezentă să fie şi mai sumbră.

Când David Spade era la mine la cursuri (înainte să devină parte din echipa *Saturday Night Live* şi să cunoască celebritatea), a trăit o întâmplare de tip *picătura care a umplut paharul* cu care a putut lucra când a interpretat o scenă din filmul *Broadcast News* (*Ultimele ştiri*). În această scenă personajul său, Aaron Altman, e singur acasă şi se lamentează cum a ratat el prima ocazie de a ajunge prezentator de ştiri. Aaron era atât de emoţionat şi transpira în aşa hal în direct, încât publicul a apelat la un doctor, crezând că o să moară de inimă. Inutil să vă mai spun că Aaron nu va mai avea o nouă şansă pentru visul său. Dar cine a apărut pe neaşteptate? Jane Craig, fata de care el era îndrăgostit. Pentru moment, lucrurile păreau că se îndreaptă, dar, din păcate, Jane venise să-i spună lui Aaron că s-a îndrăgostit de rivalul său, Tom. Aaron avea, aşadar, o zi foarte proastă, în rolul lui Aaron, David avea nevoie de un MOMENT DINAINTE care să-l facă să nu moară la auzul veştii, aşa că a ales să folosească propria picătură care a umplut paharul pentru că, recent, apăruse la *The Tonight Show*, care contează într-o carieră de comic de improvizaţie. Când s-a întâmplat, David se afla la capătul puterilor, simţind chiar că nu mai are nimic de spus, ceea ce a devenit un puternic MOMENT DINAINTE.

Exemple de MOMENTE DINAINTE obişnuite

Nu uitaţi: MOMENTUL DINAINTE este o întâmplare care se

petrece înainte ca scena să înceapă şi care trebuie să vă facă nu numai să doriţi, dar şi să *aveţi nevoie* să atingeţi OBIECTIVUL SCENEI cât mai repede. MOMENTUL vostru DE DINAINTE trebuie să fie logic şi din perspectiva OBIECTIVULUI SCENEI, şi din perspectiva alegerii pe care aţi făcut-o pentru SUBSTITUIRE. Lucrând astfel, veţi avea mereu OBIECTIVUL GLOBAL ŞI OBIECTIVUL SCENEI în vizor, iar modul în care evoluează personajul vostru pe tot parcursul textului va rămâne firesc şi logic. Următorul MOMENT DINAINTE reprezintă doar câteva idei asupra felului în care trebuie să gândiţi în legătură cu alegerea unui MOMENT DINAINTE potrivit şi eficient. Oricare dintre sugestiile care urmează pentru aceste exemple de personalizare a MOMENTULUI DINAINTE poate fi evenimentul propriu-zis sau evenimente pe care vi le puteţi imagina pornind de la o situaţie de tip ŞI DACĂ... dacă veţi alege o întâmplare ŞI DACĂ... trebuie ca ea să presupună o teamă reală, plauzibilă.

Dacă OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să mă iubeşti”, atunci MOMENTUL DINAINTE cel mai potrivit este ceva ce vi s-a întâmplat de curând sau cea mai cumplită teamă (o întâmplare ŞI DACĂ...) ceea ce va declanşa o nevoie acută şi disperată să fiţi din nou iubiţi *acum*. Câteva dintre întâmplările posibile pentru personalizare ar putea fi:

— Partenerul vostru de viaţă tocmai s-a despărţit de voi. Pierderea cuiva drag vă face să aveţi nevoie urgent de o altă persoană pe care s-o iubiţi, care să fie foarte înţelegătoare. Chiar înainte de intrarea pe scenă, imaginaţi-vă ruptura care tocmai s-a petrecut (sau ŞI DACĂ... pe post de ruptură inevitabilă). Imaginaţi-vă locul, mirosurile, în ce era îmbrăcat partenerul, ce s-a spus şi cum aţi suferit.

— Teama că partenerul de viaţă calcă strâmb (ŞI DACĂ...). Chiar dacă nu există dovezi şi e doar o spaimă a voastră, imaginaţi-vă că aţi descoperit deja că este o realitate. Imaginaţi-vă – cu *cine* o fac, *unde* se va întâmpla, *ce* veţi face voi, *cum* v-au spus, *cum* i-

aţi prins asupra faptului. Cu ochii minţii încercaţi să vă vedeţi partenerul făcând dragoste, aşa cum face cu voi şi apoi imaginaţi-vă sentimentul de durere pe care l-aţi trăi. Apoi începe scena.

— Dacă în prezent nu aveţi un partener, folosiţi un ŞI DACĂ… real sau de care vă temeţi în cazul unei despărţiri de un prieten, agent, şef, partener de afaceri, membru al familiei sau oricine v-ar modifica iremediabil viaţa în cazul că l-aţi pierde. Trebuie să fie cineva cu care sunteţi dispuşi să munciţi din greu ca să recuperaţi terenul pierdut. Imaginaţi-vă ruptura, recreaţi-o iar şi iar, în cele mai mici amănunte, şi apoi începeţi scena.

Dacă OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să-mi redai puterea”, atunci un MOMENT DINAINTE potrivit ar fi ceva care s-a întâmplat recent sau un eveniment de care vă este foarte teamă că s-ar putea întâmpla (de tipul ŞI DACĂ…) care să vă facă să aveţi nevoie urgent să vă recuperaţi puterea. Iată câteva întâmplări posibile:

— De curând v-aţi simţit extrem de caraghios în faţa şefului, a iubitului, a familiei sau a unui prieten. Recreaţi şi retrăiţi visceral întâmplarea.

— Aţi fost concediaţi pe nedrept şi simţiţi nevoia să vă răzbunaţi. Recreaţi şi retrăiţi întâmplarea în gând.

— V-aţi antrenat într-o ceartă violentă cu cineva şi aţi pierdut bătălia. Recreaţi şi retrăiţi visceral întâmplarea.

— Aţi fost violat, agresat, jefuit, furat, atacat în maşină sau aţi trăit o violare fizică, care v-a făcut să vă simţiţi neajutorat. Recreaţi şi retrăiţi visceral întâmplarea.

— O persoană v-a abuzat sau v-a umilit îngrozitor, schimbându-vă viaţa. Recreaţi şi retrăiţi visceral întâmplarea.

— Aţi fost minţiţi ori s-au spus minciuni despre voi, ceea ce a produs pierderi ireparabile. Recreaţi şi retrăiţi visceral întâmplarea.

Cântăreaţa de rapp MC Lyte a venit la mine când lucra ca

invitată specială într-un serial pe nume *Platinum* despre industria muzicală a afro-americanilor. Acest episod povestea despre decăderea lui Camille FaReal, o cântăreaţă rap de succes, dar care devenise repede un personaj învechit. În poveste, producătorul înregistrărilor o ignora pe FaReal, indiferent cât de mult se străduise ea să-i atragă atenţia cu ieşirile-i de divă, cu nemulţumirile şi lacrimile ei sau cu bătăile care i-ar fi făcut mândri şi pe campionii de wrestling. Într-o anumită scenă, spre exemplu, FaReal refuza să iasă din rulota ei ca să cânte într-un clip, pentru că noua divă rap, care apărea şi ea în acelaşi videoclip, fusese înconjurată cu prea multă atenţie. Producătorul vine după ea şi se încinge o bătaie. Stimulată de sentimentele de abandon şi trădare, FaReal începe să ţipe şi să strige.

OBIECTIVUL SCENEI sale era „să te fac să-mi dai puterea înapoi”. Ca şi FaReal, provocarea lui MC era să găsească naibii ceva pentru a personaliza MOMENTUL DINAINTE, pentru că MC tocmai îşi lansase propria casă de discuri ZGI/CMM ca să iasă din situaţiile asemănătoare celei cu care se confrunta şi personajul său. Am discutat şi am fost de acord că, deşi ar fi putut să evite o parte dintre conflicte, odată devenit producător de discuri şi după ce crease ea însăşi o marcă, trebuia să accepte totuşi că majoritatea artiştilor din industria muzicală nu rezistă prea mult. MC şi cu mine am decis să folosim această nesiguranţă pentru MOMENTUL ei DINAINTE. Recent a lucrat şi a descoperit că una dintre rivalele sale (şi încă una mult mai puţin talentată) câştiga mai mult decât luase ea pe CD-ul ei de platină şi pe contractele de filme. Ceea ce a scos-o din minţi. Astfel încât, atunci când regizorul a strigat „Motor!” şi ea s-a confruntat cu SUBSTITUIREA – un nume greu în muzică şi un prieten care părea că era de partea rapperilor –, MOMENTUL DINAINTE a determinat-o să lupte cinstit şi din răsputeri pentru OBIECTIVUL SCENEI, „să te fac să-mi dai puterea înapoi”.

Dacă OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să mă venerezi” sau „să te fac să te uiţi la mine cu respect”, atunci ar trebui să aveţi la îndemână un eveniment pentru personalizarea MOMENTULUI DINAINTE care să vă facă să vă simţi atât de mici, încât să devină esenţial pentru voi să vă atingeţi OBIECTIVUL SCENEI pentru că e singura cale de a vă recăpăta încrederea în sine. Posibile întâmplări ar putea fi:

— Tocmai aţi fost concediaţi.

— Aţi avut recent nişte disfuncţii sexuale.

— Partenerul de viaţă tocmai v-a părăsit.

— Aţi ratat din nou o audiţie.

— Unul din părinţi vă învinuieşte pentru ceva asupra căruia nu deţineţi controlul.

— I-aţi cerut cuiva o întâlnire şi persoana respectivă v-a refuzat şi s-a comportat de parcă aţi fi fost un împuţit.

— Aţi fost pe nedrept învinuiţi de ceva ce n-aţi săvârşit.

La clasă, unul dintre studenţii mei, Matt, făcea o scenă din piesa de teatru *Private Wars* (*Războaie personale*) şi nu reuşea deloc să găsească un eveniment potrivit pentru a personaliza MOMENTUL DINAINTE. Interpreta personajul Salvio, un bărbat care îşi pierduse „bărbăţia” într-un război şi care trăia acum într-un spital de boli mentale. Inutil să vă mai spun că este devastator pentru un bărbat să piardă ceea ce îl defineşte sexual. În scena pe care Matt o interpreta, Salvio îşi învăţa amicul, pe Woodruff, cum să agaţe femeile. Care era teoria lui Salvio? „Spune-le că eşti preot şi cel mai înflăcărat şi singur bărbat de pe planetă”. Prima interpretare a scenei de către Matt n-a avut patima necesară ca să câştige OBIECTIVUL SCENEI, şi anume „să-mi dovedesc în faţa ta bărbăţia”. Chiar dacă Salvio nu are mai multă experienţă decât Woodruff, trebuie neapărat să-l facă pe Woodruff să îl privească plin de respect şi ca pe un cuceritor ca să compenseze astfel lipsa organelor sexuale masculine. Pentru a ajunge la cea mai potrivită

stare fizică, mentală şi emoţională pentru scena respectivă, Matt avea nevoie de o întâmplare la fel de castratoare ca întâmplările prin care personajul său trece pentru a o folosi ca MOMENT DINAINTE. L-am întrebat pe Matt dacă a avut vreo disfuncţie sexuală, vreo problemă de dimensiune sau dacă vreo femeie i-a ironizat performanţele la pat. I-am explicat că nu e nevoie să-mi spună mie sau clasei (pentru că ar fi fost umilitor), dar că ar trebui să se gândească la nesiguranţa lui. Majoritatea bărbaţilor au o *anumită* nesiguranţă în domeniu, pentru că majoritatea bărbaţilor – de fapt, aproape *toţi* bărbaţii – au o frică ilogică atunci când vine vorba de sexualitatea lor. L-am rugat să folosească orice întâmplare castratoare îi trece prin gând şi să lucreze cu ea pentru MOMENTUL DINAINTE şi apoi să mai încerce o dată scena. A doua oară, personajul său avea un mers ludul, un pelvis unduitor, vorbind cu o voce care presupunea pot-să-fac-pe-oricine-vreau-eu-să-mă-asculte-şi-să-înveţe-de-la-mine.

Apropo de sex, teatrul, televiziunea şi filmele au câte o scenă – înainte de sex şi/sau după sex. Iată câteva căi în care v-aţi putea gândi la MOMENTUL. DINAINTE pentru situaţia dată.

MOMENTUL DINAINTE pentru scenele în care partenerii fac sex pentru prima oară

Nu e niciodată uşor întâia oară când eşti cu cineva, mai ales dacă eşti la fel ca persoana respectivă. Înainte să se întâmple ceva (şi *ştii* că o să se întâmple…) există momente care canalizează cele mai profunde nesiguranţe şi dorinţe. Pentru aceste scene, MOMENTUL DINAINTE trebuie să fie stimulat de viaţa sexuală reală, nevroze şi fantezii. De exemplu:

— *Înainte* de scenele în care personajele fac sex pentru prima oară (atât pentru bărbaţi, cât şi pentru femei)

MOMENTUL DINAINTE: mai întâi, gândiţi-vă la cele mai

profunde incertitudini ale voastre din acest domeniu, de ce v-aţi teme că *s-ar putea* întâmpla sau la problemele sexuale *care se pot* ivi în timpul actului sexual. Imaginaţi-vă un moment în care vi se întâmplă cele mai cumplite probleme sexuale/temeri sau folosiţi un ŞI DACĂ… readus în prezent. Apoi gândiţi-vă la cele mai aprinse fantezii sexuale pe care le-aţi putea avea şi în care persoana/actorul care se află în faţa voastră să fie implicat şi speraţi (rugaţi-vă chiar) ca problemele voastre sexuale să nu fie date în vileag.

Dacă sunteţi bărbaţi, gândiţi-vă la probleme de dimensiune, disfuncţii sexuale, temeri faţă de performanţele posibile, predilecţii sexuale ciudate ce pot fi neînţelese şi respinse, vorbitul excesiv în timpul actului sexual etc.

Dacă sunteţi femei, gândiţi-vă la problema dimensiunii sânilor, stratele de grăsime sau celulita aflate în locurile vizibile doar în timpul actului sexual, la înclinaţia de a vorbi prea mult sau de a tăcea prea mult, la predilecţii sexuale ciudate care v-ar putea face să vă simţiţi ca nişte târfe sau prea pudice etc. – *după* primul act sexual (atât pentru bărbaţi, cât şi pentru femei)

MOMENTUL DINAINTE: gândiţi-vă la cele mai profunde nesiguranţe pe care le aveţi în domeniu şi treziţi-vă la viaţă cele mai cumplite temeri sexuale sau gândul la lucruri neplăcute care *s-ar putea întâmpla* în timpul actului sexual, şi la felul în care acum va trebui să trageţi ponoasele, respectiv consecinţele chinuitoare de după. Ca MOMENT DINAINTE retrăiţi visceral o întâmplare în care problemele sexuale au fost scoase la iveală.

Imaginaţi-vă că partenerul de sex se gândeşte la tot ce e mai rău despre voi şi performanţele voastre.

Dacă sunteţi bărbaţi, gândiţi-vă la probleme de dimensiune, disfuncţii sexuale, temeri faţă de performanţele posibile, predilecţii sexuale ciudate ce pot fi neînţelese şi respinse, vorbitul excesiv în timpul actului sexual etc. *Dacă sunteţi femei*, gândiţi-vă la

problema dimensiunii sânilor, strat de grăsime sau celulită în locurile vizibile doar în timpul actului sexual, înclinaţia de a vorbi prea mult sau de a tăcea prea mult, predilecţii sexuale ciudate care v-ar putea face să vă simţiţi ca nişte târfe sau prea pudice etc.

MOMENTUL DINAINTE pentru scenele conflictuale

Există întotdeauna un motiv de conflict fizic sau verbal. Gândiţi-vă la OBIECTIVUL SCENEI care într-un conflict este de obicei „să te fac să înţelegi că nu ai dreptate, astfel încât să am doar eu” sau „să-mi recuperez forţa de la tine”.

— MOMENTUL DINAINTE: mai întâi, trebuie analizată alegerea pe care aţi făcut-o pentru SUBSTITUIRE, precum şi povestea internă reflectată de SUBSTITUIRE. Pentru că persoana pe care v-o imaginaţi va stabili subiectul conflictului şi întâmplarea pe care o veţi folosi ca MOMENT DINAINTE care trebuie să se bazeze pe o întâmplare capabilă să declanşeze conflictul. Când scena începe cu un conflict verbal şi/sau fizic, cu un scandal în toată splendoarea sa, aveţi toate motivele şi un scop precis pentru care să vă încăieraţi.

În filmul *In The Bedroom* (*În dormitor*) există un conflict verbal între un soţ (interpretat de Tom Wilkinson) şi soţia sa (interpretată de Sissy Spacek) asupra vinovăţiei pentru moartea fiului lor. OBIECTIVUL SCENEI pentru fiecare personaj este „să te fac să-ţi asumi vina în aşa fel încât eu să nu mă mai simt vinovat”. Ambele personaje îşi asumau simultan răspunderi şi dădeau vina unul pe celălalt pentru moartea băiatului, ceea ce reprezintă o descriere foarte realistă în cazul unor asemenea traume. Pentru a interpreta oricare din personajele din scenă, MOMENTUL DINAINTE poate fi imaginat ca o întâmplare tragică petrecută vouă înşivă (sau şi un ŞI DACĂ… despre o întâmplare specială, tragică, de care vă temeţi că s-ar putea întâmpla din nou) şi pentru

care vă simţiţi foarte vinovaţi. Alegerea SUBSTITUIRII ar putea fi persoana care aţi vrea să credeţi că este cauza tragediei; Folosirea unei întâmplări tragice faţă de care vă simţiţi vinovaţi ca MOMENT DINAINTE vă împinge să încercaţi să vă liniştiţi sentimentul tragediei, obţinând OBIECTIVUL SCENEI, „să te fac să-ţi asumi vina”.

O altă scenă clasică de conflict apare în piesa *Private lives* (*Vieţi intime*) a lui Noel Coward. În Actul II, foştii iubiţi, Amanda şi Elyot, sunt ferecaţi în apartamentul Amandei, încercând să-şi refacă relaţia. OBIECTIVUL SCENEI ambilor este „să te fac să recunoşti că m-ai maltratat (ca să pot fi eu partea vătămată)”. E noapte târziu, beau şi, bineînţeles, subiectul despărţirii apare în conversaţie. Fiecare are o altă perspectivă asupra celor întâmplate şi asupra răspunderii, fiecare dând vina pe celălalt. Atât Amanda, cât şi Elyot consideră că sunt victimele abuzurilor celuilalt. Încep prin mustrări verbale şi sfârşesc printr-o încăierare. Pentru această scenă MOMENTUL DINAINTE ar putea fi amintirea întâmplării celei mai abuzive, produse din cauza persoanei alese pentru SUBSTITUIRE.

MOMENTUL DINAINTE pentru o scenă a împăcării

OBIECTIVUL SCENEI pentru o scenă a împăcării este, de obicei, „să te fac să mă ierţi” sau „să te fac să mă absolvi”.

MOMENTUL DINAINTE: gândiţi-vă la o întâmplare care vă face să simţiţi că aţi greşit, ceva care să vă insufle un sentiment de vinovăţie majoră. Asta vă va face să simţiţi că trebuie să rezolvaţi problema, pentru că este vina voastră. Alegeţi întâmplări care sunt aplicabile în cazul SUBSTITUIRII şi al poveştii interioare. Câteva posibile MOMENTE DINAINTE ar putea fi:

— Un moment precis în care v-aţi înşelat partenerul;

— Un moment precis în care aţi fost prins făcând ceva ilegal;

— Un moment precis în care aţi minţit în privinţa problemelor pe care le aveţi cu drogurile;

— Un moment precis în care aţi fost prinşi minţind sau calomniindu-vă SUBSTITUIREA;

— Un moment precis în care v-aţi agresat verbal/fizic SUBSTITUIREA;

— Un moment precis în care aţi fost prins furând de la SUBSTITUIRE.

Nu uitaţi: MOMENTUL DINAINTE este o întâmplare reală sau una de tip ŞI DACĂ... Ea se petrece înainte ca scena să înceapă şi presupune un OBIECTIV AL SCENEI. Această întâmplare trebuie să vă imaginaţi că se petrece în întregime şi foarte viu chiar înainte să înceapă scena respectivă. Trebuie să vă reamintiţi sau să vă reimaginaţi spaţiul, mirosurile, ce s-a spus sau s-ar fi putut spune şi emoţiile puternice care însoţesc sau ar putea însoţi întâmplarea şi pe care o simţiţi petrecându-se aievea în prezent.

Trebuie să repetaţi MOMENTUL DINAINTE pentru a descoperi dacă MOMENTUL DINAINTE ales – fie el real, sau de tip ŞI DACĂ... — o să vă afecteze şi o să corespundă cel mai bine, inducându-vă o nevoie stringentă de a atinge OBIECTIVUL SCENEI. O alegere eficientă de MOMENT DINAINTE o să vă activeze imediat. Dacă nu vă afectează în următorul minut, continuaţi să încercaţi un alt MOMENT DINAINTE, până când îl găsiţi pe cel care realmente vă impulsionează să atingeţi OBIECTIVUL SCENEI.

Capitolul VIII

Instrumentul 8
LOCUL ŞI AL PATRULEA ZID

Investirea personajului cu o realitate fizică şi căreia îi corespund un LOC şi un AL PATRULEA ZID din viaţa voastră reală.

Folosirea LOCULUI şi a celui de AL PATRULEA ZID creează intimitate, o poveste, un sens, precum şi senzaţia de siguranţă şi conferă realism interpretării. LOCUL/AL PATRULEA ZID trebuie să susţină şi să dea o logică alegerilor făcute pentru celelalte instrumente. Aplicând informaţii din povestea interioară pe care aţi creat-o, acum trebuie să vă întrebaţi: „Care LOC din viaţa mea îmi va da informaţii şi va face ca alegerile mele să aibă o mizăîncă şi mai mare?”

Să presupunem că OBIECTIVUL SCENEI voastre este „să te fac să recunoşti că ai greşit şi să-ţi ceri scuze”, şi o folosiţi pe mama voastră ca SUBSTITUIRE. Aveţi nevoie de un LOC care să sporească realismul – ceva care realmente să amplifice sentimentul vostru de trădare – şi să vă propulseze nevoia de a vă atinge scopul (OBIECTIVUL SCENEI). Ca să găsiţi acest LOC, trebuie să identificaţi mai întâi unde se petrece scena conform textului. În interior sau în exterior? Spaţiul interior sau exterior este unul intim sau public?

Odată ce aţi identificat în ce fel de spaţiu se petrece scena, corelaţi spaţiul din text cu LOCUL din viaţa voastră. În acest caz – ca să faceţi pe cineva să recunoască faptul că a greşit şi să-şi ceară scuze, folosind-o pe mama voastră ca SUBSTITUIRE – veţi avea nevoie să vă gândiţi la un LOC în care mama voastră v-a dezamăgit sau v-a abandonat la greu. Acest LOC din viaţa voastră trebuie să fie LOCUL din MOMENTUL DINAINTE sau LOCUL unde ceva similar s-a întâmplat cum ar fi o trădare, o înşelare a aşteptărilor în raport cu SUBSTITUIREA (în exemplul dat, mama voastră), astfel

încât să aibă o logică faţă de textul scris. Dacă scena se petrece într-un spaţiu interior public, cum ar fi un restaurant, gândiţi-vă la un LOC unde dintotdeauna familia voastră a cinat şi unde mama voastră a fost dezagreabilă – de exemplu, locul în care v-a făcut observaţie că aveţi prea multe kilograme. Dacă scena se desfăşoară într-un spaţiu interior intim, un LOC eficient ar putea fi dormitorul din copilărie unde adesea mama v-a abuzat fizic sau verbal. Dacă scena se petrece într-un spaţiu public exterior, puteţi folosi treptele şcolii primare, unde aţi aşteptat trei ore pentru că a uitat să vină să vă ia de la şcoală când aveaţi opt ani.

Indiferent în ce spaţiu s-ar petrece scena – interior şi public, interior şi intim, exterior şi public, exterior şi intim –, procesul de identificare a tipului de spaţiu şi apoi de identificare a LOCULUI personalizat o să vă ajute să strecuraţi povestea interioară personală pe care aţi construit-o cu primele şapte instrumente, acea poveste care susţine şi reflectă sentimentele şi scopurile personajului vostru. Cea mai bună cale ca să înţelegeţi în ce fel folosirea LOCULUI poate veni în ajutorul muncii actorului este să analizaţi scena respectivă şi s-o fragmentaţi.

La un moment dat, în filmul *Titanic*, personajul Jack Dawson îi face un portret rapid lui Rose DeWitt la ea în cabină. În afară de nepreţuitul colier, Rose este complet goală. Rose, o fată din lumea bună, e logodită cu Cal, un tânăr foarte bogat şi manipulator. Jack este tânăr, fără familie şi sărac. El îşi câştigase locul amărât pe vapor la o partidă de cărţi. OBIECTIVUL SCENEI pentru Rose este „să-l fac (pe Jack) să se îndrăgostească de mine”. Fireşte, spaţiul scenei este unul interior şi intim, deşi există riscul ca mama lui Rose sau logodnicul feţei, Cal, să dea buzna şi să-i surprindă în orice clipă. Acesta este unul dintre numeroasele OBSTACOLE la care trebuie să vă gândiţi tot timpul pe parcursul scenei. Trebuie întotdeauna să luaţi în calcul OBSTACOLELE inerente scenei atunci când alegeţi LOCUL.

OBSTACOLELE lui Rose sunt:

1. Un posibil refuz.

2. Sunt goală şi nu mă simt bine în pielea mea (mai precis – şoldurile, burta, sânii, celulita etc.).

3. ŞI DACĂ o să creadă că sunt prea uşuratecă?

4. Logodnicul meu poate da buzna în orice moment şi să-l omoare pe Jack sau pe mine, sau pe amândoi.

5. Mama poate da buzna în orice moment şi să încremenească văzându-ne.

6. Diferenţa de statut social dintre noi.

Dacă aţi fi interpretat personajul lui Rose, LOCUL pe care l-aţi fi identificat în viaţa voastră n-ar fi fost unul la fel de luxos, cu pereţi cu lemn de nuc asemenea cabinei de pe vapor. În schimb, ar fi trebuit să vă gândiţi la un LOC din viaţa voastră în care ar fi putut apărea aceste şase OBSTACOLE care să funcţioneze şi cu SUBSTITUIREA aleasă de voi pentru personajul lui Jack.

Ca şi în cazul tuturor celorlalte instrumente: reproduceţi aspectele fizice ale scenariului dintr-un punct de vedere emoţional

LOCURI care ar putea să funcţioneze pentru cabina de pe *Titanic* ar fi:

— Dacă veţi folosi un fost partener ca SUBSTITUIRE pentru Jack, având în vedere că încă aveţi sentimente pentru el, atunci:

LOCUL va fi livingul fostului partener de viaţă.

Această alegere va adăuga mizei poveştii prezenţa fostului, precum şi pericolul de a suferi din nou. Persoana care riscaţi să dea buzna ar putea fi actualul partener sau un prieten şi/sau o rudă care dintotdeauna a antipatizat persoana respectivă.

— Dacă veţi folosi o pasiune; sau pe cineva faţă de care aţi

făcut o pasiune şi care are oarecum legătură cu prezentul partener fie ca prieten, membru al familiei sau coleg şi îl luaţi ca SUBSTITUIRE pentru Jack atunci:

LOCUL va fi actualul dormitor unde locuiţi cu partenerul vostru. Un LOC periculos prin însăşi natura faptului că vă va aminti mereu de infidelitatea pe care o comiteţi. Mai mult, partenerul actual poate apărea în orice moment.

— Dacă folosiţi un prieten pentru care aveţi o dragoste platonică (pentru care totuşi aveţi sentimente care merg dincolo de prietenie) ca SUBSTITUIRE pentru Jack atunci:

LOCUL va fi apartamentul prietenului vostru. Această alegere include pericolul pierderii unei prietenii. Dacă idila nu merge, e puţin probabil să reveniţi la relaţia anterioară. Persoana care ar putea da buzna ar putea fi un alt prieten care face parte din grupul vostru şi care s-ar putea alarma de faptul că v-aţi dezbrăcat şi va putea să le spună tuturor.

— Dacă îl veţi folosi pe şeful vostru ca SUBSTITUIRE pentru Jack, atunci:

LOCUL va fi biroul şefului. Un LOC care vă aminteşte că sunteţi într-o situaţie nepotrivită şi include pericolul ca un coleg, o secretară, nevasta şefului etc. Să dea buzna neinvitat/a. De asemenea, dacă idila nu merge, şi sunteţi angajatul respectivului, s-ar putea să vă pierdeţi slujba.

Desigur că există patru sugestii care decurg din lista infinită de posibilităţi. Dacă într-adevăr aţi fi putut interpreta rolul lui Rose, atunci, pe perioada repetiţiilor, aţi fi încercat cât mai multe SUBSTITUIRI înrudite ca opţiuni pentru LOCUL care v-a venit în gând şi în care v-aţi fi simţit mai puternici şi mai încărcaţi energetic pentru a atinge OBIECTIVUL SCENEI.

După ce aţi identificat câteva locaţii pe care le-aţi fi putut folosi ca LOC, pornind de la OBIECTIVUL SCENEI şi de la SUBSTITUIRE, trebuie să îl creaţi. Crearea LOCULUI înseamnă că sporiţi importanţa locaţiei – platou, scenă, sală de curs – cu

atribute ale LOCULUI vostru personal. Să vedem cum aţi putea crea LOCUL cu primul exemplu din scenariul *Titanicului* folosind livingul fostului partener.

APLICAREA LOCULUI

Amintiţi-vă lucrurile importante din livingul fostului partener. Asta presupune să vă gândiţi la mobilă, la duşumea, la culoarea pereţilor, la afişele sau tablourile de pe pereţi, la ferestre şi la uşi, la mirosuri, la sunete, la temperatură. Îndată ce le-aţi adunat şi le-aţi înregistrat ca pe o imagine exactă şi posibilă, potriviţi formele platoului cu forme similare care există în livingul fostului partener. De exemplu, potriviţi canapeaua din decor cu canapeaua din livingul fostului partener, dând atenţie culorilor materialului. Dotaţi măsuţa de pe platou cu o combină din livingul fostului. Tablourile de pe pereţii din platou sunt ferestrele. Podeaua de lemn devine un covor albastru. Mirosurile sunt cele ale parfumului său personal. Sunetele sunt cele ale circulaţiei permanente din zonă. Încercaţi să simţiţi o adiere rece în aer, pentru că fostul întotdeauna ţinea aparatul de aer condiţionat la temperatura minimă, deoarece nu putea suferi transpiraţia. Pe măsură ce înzestraţi fiecare parte importantă a locului, gândiţi-vă la întâmplări – atât cele traumatizante, cât şi cele minunate – care s-au petrecut în spaţiul respectiv. Amintiţi-vă când aţi făcut dragoste pentru prima dată pe canapea. Şi apoi amintiţi-vă că e aceeaşi canapea pe care aţi descoperit o piesă de lenjerie intimă înflorată care nu vă aparţinea. Încercaţi să vedeţi afişul pe care l-aţi cumpărat. Ascultaţi CD-ul pe care îl punea până vi se apleca. Imaginaţi-vă uşa pe care aţi trântit-o când aţi ieşit pentru ultima dată. Faceţi acest lucru până când simţiţi că v-aţi transportat de pe scenă, de la sala de curs sau de la teatru în LOCUL pe care vi l-aţi ales.

Odată ce aţi ales cel mai bun LOC, înnobilaţi decorul existent cu realitatea lucrurilor care se află în încăperea LOCULUI personal pe care l-aţi ales.

Dacă jucaţi pe scenă, îmbogăţiţi LOCUL înainte de fiecare repetiţie. Dacă jucaţi în film sau pentru televiziune, petreceţi cel puţin 10 sau 15 minute pe platoul unde urmează să filmaţi. Creaţi-vă locul, simţiţi-vă bine în LOCUL respectiv, faceţi-l să vi se pară real, amintindu-vă întâmplări potrivite emoţional şi experienţe care s-au petrecut în LOCUL respectiv.

Am produs un film care se numea *Kiss Toledo Good Bye* cu Christopher Walken în rolul principal. Cu fiecare nou decor şi nouă locaţie, Walken mergea pe platoul cufundat în beznă (înainte să se aprindă reflectoarele pe platou), pipăind şi, de obicei, folosind mobila – se aşeza într-un scaun, atingea obiectele de pe măsuţă, răsfoia cărţile din raft – până când spaţiul îi devenea real, conţinând istoria potrivită şi sentimentele necesare. El îşi invoca LOCUL. Astfel, când venea momentul filmării, nu se mai făcea distincţia – lumea lui Walken şi decorul deveneau un tot unitar.

Alegerea pe care o folosiţi pentru LOC trebuie să aibă nişte obstacole inerente.

Dacă LOCUL ales este unul prea facil, va fi mai greu să vă atingeţi OBIECTIVUL SCENEI. Să zicem că interpretaţi o scenă în care personajul vostru este la o probă, la un interviu pentru slujbă. Atunci, OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să-mi dai slujba”. Dacă veţi folosi un LOC în care aţi fost cândva angajat uşor, atunci nu mai există mizã. Acest lucru se întâmplă pentru că LOCUL nu vă încarcă de sentimentele pe care le-aţi avut când aţi fost să daţi o probă şi chiar v-aţi dorit slujba. O alegere eficientă a unui LOC ar fi unul în care aţi dat-o în bară cândva, mai cu seamă că era o slujbă extrem de importantă. Acest LOC vă hrăneşte OBIECTIVUL

SCENEI, aducând o infuzie de nevoie disperată de a face ca interviul să meargă bine, pentru că n-aţi fi vrut s-o daţi în bară ca ultima dată.

Este uluitor cât de mult ne poate afecta LOCUL. Gândiţi-vă la un restaurant pe care obişnuiaţi să-l frecventaţi cu fostul partener. Şi apoi gândiţi-vă cum ar fi să mâncaţi acum la restaurantul respectiv cu altcineva la numai câteva săptămâni după ce v-aţi despărţit de fostul iubit. Sentimentul se schimbă, nu-i aşa? Ceea ce era un loc foarte plăcut, o a doua casă pentru voi, a devenit un loc care produce anxietate şi disconfort. Vă temeţi să nu apară fostul (la urma urmelor, era LOCUL vostru special), vă amintiţi cearta îngrozitoare care s-a desfăşurat chiar acolo şi care ar putea reîncepe dacă partenerul se dovedeşte a fi unul de lungă durată şi gândiţi-vă că s-ar putea să nu vă mai găsiţi un partener pentru că LOCUL vă aminteşte permanent că aţi cunoscut un eşec cu fostul. Spaţiul în care suntem ne afectează sentimentele şi nevoile.

David Hare atrage atenţia asupra importanţei LOCULUI în *The Blue Room* bazat pe *La Ronde* (*Hora iubirii*) de Arthur Schnitzler, adaptată liber de domnul Hare. Intitulând piesa *The Blue Room*, Hare atrage atenţia asupra întregului rol pe care-l joacă în piesă LOCUL, ca de altfel în orice poveste. Piesa povesteşte mai multe întâlniri sexuale. Într-una dintre scene, un senator are o aventură cu o foarte tânără secretară. L-am rugat pe Bill Moses, vedeta din *Melrose Place*, *Falcon Crest* şi numeroase alte filme de televiziune, să interpreteze această scenă pentru mine, la clasă. Bill ştia că principalele OBSTACOLE ale personajului constau în faptul că era însurat şi senator. Senatorul era îngrijorat că soţia sa, presa sau colegii i-ar putea descoperi aventura, aşa cum am văzut că s-a întâmplat de foarte multe ori, în ilustrul nostru trecut politic. Asemenea descoperiri pot duce direct la concediere. În plus, exista OBSTACOLUL de vârstă – angajata cu vârstă de Lolită n-ar fi dat deloc bine în CV-ul bătrâiorului om

politic. Eu şi Bill am discutat asupra LOCULUI care va avea încărcătura sexuală necesară, dar şi primejdia unei dări în vileag. Bill a trecut deja printr-un divorţ şi avea şi un copil. Dacă ar fi fost prins cu o aventură, ar fi trebuit să treacă iar printr-o poveste extrem de urâtă – o traumă de care s-ar fi lipsit bucuros. Aşa încât el a folosit dormitorul şi ideea de tip ŞI DACĂ...: a presupus că ar avea o aventură şi nevasta şi copilul n-ar fi acasă. Să facă sex în pat (pe care l-a înnobilat cu atributele propriului său pat), l-a împărţit cu soţia sa, în care copilul a fost conceput, presupune o intensitate periculoasă, mai ales când îl va împărţi (biblic vorbind) cu SUBSTITUIREA. Bill a înnobilat LOCUL folosind forme şi amintiri: şi-a imaginat mobila pe care a cumpărat-o cu nevasta lui, a adulmecat mirosul hainelor soţiei sale. Asta-i sporea sentimentul de vinovăţie lui Bill şi teama (soţia sa putea să apară oricând), toate acestea având o încărcătură sexuală (întotdeauna actul este mai erotic în condiţii de primejdie). A fost o interpretare foarte puternică, alimentată de un LOC extrem de eficient.

LOCUL este un instrument esenţial, chiar dacă este vorba despre un LOC în care personajul nu a mai fost niciodată.

Mulţi actori vor încerca să se autopăcălească şi să nu se ducă pe platou până când nu încep filmările, mai ales dacă urmează să fie un LOC nou pentru personaj sau un LOC în care intră pentru prima dată. Asta merge bine la prima dublă, dar ce se întâmplă cu a doua sau a paisprezecea? Ce se întâmplă cu poziţia în fiecare scenă? Veţi folosi acelaşi decor iar şi iar pentru planul larg, apropiat etc. Şi atunci ce-i de făcut? De aceea trebuie realizată o alegere conştientă şi folosit un LOC personal important. Aveţi nevoie de un LOC pe care să vă puteţi bizui care să vă furnizeze sentimentele potrivite iar şi iar. Şi indiferent dacă vă vine a crede sau nu, există multe LOCURI în viaţa voastră care pot recrea

neliniştea de a vă afla într-un spaţiu pentru prima dată.

De exemplu, dacă jucaţi într-un film de groază şi regizorul cere ca personajul vostru să intre într-o casă bântuită, pentru prima dată, un LOC foarte eficient ar putea fi casa în care aţi crescut, dar în care n-aţi mai fost de ani de zile. Pentru a face mai înspăimântătoare această „primă" experienţă – la urma urmei, este o casă bântuită –, amintiţi-vă şi imaginaţi-vă lucrurile neplăcute (IMAGINILE INTERIOARE) din copilăria voastră în vreme ce aruncaţi o privire asupra LOCULUI. El vă va da acelaşi sentiment ciudat ca acela când intraţi într-o casă bântuită. Observaţi că lucrând astfel, LOCUL vă informează şi asupra OBIECTIVULUI SCENEI, oferindu-vă şi mai multe OBSTACOLE (amintiri nefericite), pe care să le depăşiţi.

În cazul rolului victimei din *Urban Legends* interpretat de Natasha Gregson Wagner, am folosit un LOC sigur pentru a spori surpriza personajului său şi brutalitatea crimei. La începutul filmului de groază, personajul Natashei se află în maşina ei, lălăind nevinovat după melodia de la radio în momentul în care un psihopat o surprinde de pe bancheta din spate şi face ceea ce ştiu mai bine să facă ucigaşii: o omoară şi creează un cadru distrugător, însângerat şi criminal. Chiar dacă maşinile noastre sunt înconjurate de sticlă, ele ne par un LOC intim. Cu toţii ne simţim vinovaţi că ne comportăm în maşină aşa cum nu am îndrăzni în public – ne scobim în nas, ţipăm, ne bălăngănim după melodia preferată. I-am spus Natashei să folosească maşina ei pentru LOCUL respectiv şi să-şi imagineze străzile care duc spre casa copilăriei, în vreme ce se uită prin parbriz şi prin cele două geamuri laterale.

Personalizaţi ceea ce vedeţi afară prin geamul maşinii, – peste o parte din reconstituirea LOCULUI în cazul filmării unei scene care se petrece într-o maşină.

Nu numai că a existat sentimentul de securitate, pentru că se afla în maşină, dar exista şi sentimentul de siguranţă de altă dată dat de cartierul copilăriei. Acest sentiment de siguranţă i-a permis Natashei să cânte, uitând de sine – cântă ca o pisică leşinată, dar publicul s-a simţit bine şi a râs. Acest LOC i-a făcut şi pe Natasha, şi publicul să se simtă în siguranţă până în momentul în care criminalul dă buzna, sare la ea de pe bancheta din spate şi toată lumea e şocată şi realmente speriată pentru că nu se aştepta la aşa ceva. Folosirea acestui LOC a fost atât de eficientă, încât publicul de probă a declarat că Natasha era personajul lor preferat, iar scena respectivă le plăcuse cel mai mult din tot filmul. Având în vedere că fusese ucisă la începutul filmului, producătorii au revenit şi au remontat filmul folosind scena cu ea ca flash back repetitiv.

Folosirea LOCULUI pentru a crea un sentiment de intimitate

LOCUL te face să te simţi nesupravegheat şi singur. Noi, ca public, ar trebui să ne simţim ca nişte muşte pe perete pentru că privim ceva atât de intim, pentru că ar trebui să simţim că urmărim întâmplări la care n-ar trebui să avem acces.

Folosirea unui LOC care îşi are originea în copilăria voastră poate fi extrem de eficientă pentru că este unul esenţial, primordial.

Memoriile care emană din copilăria noastră sunt puternice pentru că mare parte din ceea ce suntem astăzi îşi are rădăcina în experienţele noastre trecute. Indiferent cât de bătrâni am fi, ne amintim foarte viu momentele importante din copilărie. Nu doar *ce* s-a întâmplat, ci şi *unde* s-a întâmplat. Acest *unde* pare că induce imagini şi sentimente extrem de puternice. Dacă v-aţi revăzut vreodată şcoala primară sau aţi mers cu maşina prin vechiul cartier, sau v-aţi dus la Burger King-ul unde vă pierdeaţi vremea cu

prietenii – amintirile experienţelor bune şi rele vă vor copleşi.

Eu şi Tatiana Ali (din celebrul *The Fresh Prince of Bel Air*) am lucrat împreună la un film, *Alicia Packer*; unde ea le dădea replica lui Ja Rule şi Ving Rhames.

Tatiana a interpretat personajul titular, o tânără care îşi pierde tatăl, un predicator, în timpul unor schimburi de focuri fără nicio noimă de la un bancomat. Într-una dintre scene, Alicia Packer este singura în biroul tatălui ei şi se uită la Biblia răposatului şi la un album cu fotografii vechi, precum şi la jurnalul acestuia. Din nostalgie şi gândindu-se mereu, Alicia încearcă să-şi păstreze, tatăl în viaţa. Am folosit dormitorul din copilărie al Tatianei drept LOCUL ei, pentru că evoca evenimente şi vremuri irepetabile. Chiar dacă tatăl Tatianei era încă în viaţă, imaginarea dormitorului şi amintirea mirosurilor şi a obiectelor i-au dat sentimentul profund al unei pierderi, precum şi jalea pentru că, din păcate, ca adult, nu va mai fi niciodată copil. Asta înseamnă că niciodată nu se va mai simţi alintată şi protejată în mod special aşa cum numai un tată îşi protejează şi îşi iubeşte fetiţa. Am luat imaginile de pe platou şi le-am înnobilat (IMAGINILE INTERIOARE) cu întâmplări importante petrecute între tată şi fiică. Ceea ce nota tatăl Aliciei în jurnalul său s-a transformat în cuvinte de îmbărbătare, pe care obişnuia să i le spună când era mică, pentru a putea depăşi suferinţele emoţionale ale copilăriei (IMAGINILE INTERIOARE). Imaginându-şi dormitorul copilăriei, a reuşit să recreeze sentimentele trăite, precum şi cele ale unei. Pierderi prin moarte, pentru că despre asta era vorba – era moartea tinereţii ei şi a rolului ei de „fetiţa lui tăticu’”.

Folosiţi LOCUL ca să aveţi sentimente mai puternice.

Fiecare LOC din viaţă are o încărcătură emoţională. Indiferent cât de inofensiv ar putea părea un LOC, o întâmplare s-a petrecut acolo, dându-i o încărcătură emoţională Trebuie să alegeţi un LOC

care să aibă cea mai puternică încărcătură emoţională, astfel încât să vă ajute să daţi naştere celor mai dramatice interpretări.

Mulţi ani am lucrat cu o actriţă, Michelle Stafford, care a câştigat un premiu Emmy cu personajul Phillis, unul dintre cele mai importante din serialul *The Young and the Restless* (*Tânăr şi neliniştit*). Conform scenariului, lui Phillis i se înscenează că ar fi dat foc casei de oaspeţi a soţului ei, Jack, în care atunci se aflau fosta lui logodnică şi mama copilului său, Diane. Phillis este aruncată în închisoare. Diane profită de perioada în care Phillis stă la răcoare şi îl seduce pe Jack care cedează şi apoi se aşteaptă ca Phillis să-i ierte infidelitatea pentru că doar făcuse sex (şi nu doar o dată, aş adăuga) cu Diane, care ascunde faptul că ea a fost cea care a dat foc. Phillis nu înghite povestea (cine ar fi înghiţit-o?), dar nu poate face nimic, pentru că e la închisoare. Şi mai e ceva (la urma urmei, este o telenovelă): Phillis, simţindu-se singură, înşelată şi înfrântă, înnebuneşte. Aude voci, vorbeşte singură (practic, Michelle joacă două personaje în aceste scene) şi încearcă să se automutileze. Am discutat ce ar fi putut folosi ca LOC, fiindcă ne trebuia un spaţiu care să exprime plenar ideea de încarcerare. I-am explicat că închisoarea poate să fie orice LOC care să motiveze un astfel de sentiment de încarcerare fizica şi/sau emoţională. Astfel, Michelle a folosit ca LOC spaţiul unde s-a petrecut un eveniment traumatizant din copilăria sa. Toate traumele din copilărie sunt foarte intense şi afectează sentimentele şi comportamentul nostru ca adulţi. De asemenea, nasc o nevoie de vigilenţă permanentă pentru a ne proteja de efectele nefaste ale unor stări emoţionale similare. LOCUL ales de Michelle i-a dat sentimentul că n-avea ieşire, nici cui să se adreseze, sentiment pe care l-a trăit în copilărie ca traumă în primii ani. Cu alte cuvinte, sentimentul de a fi închis. Acest LOC special îi amintea şi de o întâmplare care a făcut-o să se simtă neajutorată şi că pierduse orice fel de control. Când pui toate astea cap la cap, sentimentul

fricii, neajutorării, pierderii controlului, lipsa de soluţie şi de ajutor reprezintă o reţetă pentru nebunie. Alegerea personală a lui Michelle pentru LOCUL respectiv i-a dat interpretării ei mai multă acurateţe, o încărcătură emoţională mai mare, pe scurt, i-a dat viaţă.

AL PATRULEA ZID

AL PATRULEA ZID este acea dimensiune a LOCULUI care face ca spaţiul în care lucraţi (scenă, decor, clasă, locaţie de filmare şi aşa mai departe) să devină un spaţiu intim.

AL PATRULEA ZID desparte actorul şi scena sau decorul de public sau de echipa de filmare, fiind marginea scenei sau a decorului. El înconjoară LOCUL, creând un sentiment de intimitate. Atunci când personalizaţi podelele, pereţii şi mobila din decor folosind LOCUL ales, trebuie să îmbogăţiţi personal şi ce anume se găseşte pe AL PATRULEA ZID. În alegerea LOCULUI, de fapt, adevăratul AL PATRULEA ZID ar putea fi format dintr-o serie de sertare, o sculptură şi o fereastră, chiar dacă pe platou există un aparat de filmat şi reflectoare exact acolo unde ar trebui să fie AL PATRULEA ZID.

APLICAREA CELUI DE AL PATRULEA ZID

Când vă uitaţi la zona CELUI DE-AL PATRULEA ZID pe scenă, imaginaţi-vă că vedeţi camera de filmat ca pe mai multe sertare sau reflectorul principal ca pe o sculptură, iar reflectorul care difuzează lumina ca pe o fereastră. Cu alte cuvinte, chiar dacă decorului îi lipseşte, practic, AL PATRULEA ZID, trebuie să umpleţi întregul loc, recreându-l spaţial şi completându-l cu ceea ce se afla în LOCUL ales de voi pe peretele respectiv. Luaţi obiectele mai mari din LOCUL ales – o fereastră, un televizor, un tablou, un

obiect de artă, un şir de sertare, un dulap etc. —, lucruri similare ca formă cu obiectele reale spre a putea să le folosiţi cu uşurinţă în AL PATRULEA ZID personal.

LOCUL, împreună cu AL PATRULEA ZID vă dau, de asemenea, posibilitatea să îndepărtaţi elementul care vă intimidează, respectiv camera de luat vederi sau publicul. LOCUL ŞI AL PATRULEA ZID stabilesc un sentiment de intimitate. Publicului îi dispare senzaţia că îi pândeşte pe actori când joacă. Şi se creează ideea că ne uităm la nişte fiinţe umane care interacţionează realmente… într-o interpretare ideală, publicul ar trebui să se simtă voyeurist pentru că se uită la nişte fiinţe reale, care trec prin momente intime. Întotdeauna este important să se creeze acest sentiment de intimitate şi este crucial când intervine o încărcătură emoţională puternică sau o scenă cu implicaţii sexuale.

Asimilaţi corect cel de AL PATRULEA ZID al LOCULUI ales şi îmbogăţiţi-l în consecinţă.

Luaţi ceea ce era pe AL PATRULEA ZID şi suprapuneţi acele elemente peste ceea ce există de fapt în spaţiul unde jucaţi – dressingul, mobila, aparatul de filmat etc. Înnobilaţi spaţiul cu alegerile care l-au făcut mai uşor de imaginat. Altfel, începe un fel de joc al minţii care complică şi creează confuzie. Dacă există un LOC gol în raport cu publicul la teatru, luaţi doar câteva din obiectele evidente de pe cel de AL PATRULEA ZID şi imaginaţi-vi-le acolo. Dacă este vorba de un spaţiu de teatru mic, observaţi zidul care există cu adevărat în spatele publicului. Apoi luaţi formele propriu-zise care există şi îmbogăţiţi zidul cu obiecte care ar exista în mod normal acolo.

Când îmbogăţiţi LOCUL şi cel de AL PATRULEA ZID, nu trebuie să vă imaginaţi fiecare lucruşor din LOCUL respectiv

şi de pe cel de AL PATRULEA ZID.

Imaginaţi-vă doar obiectele-cheie care definesc LOCUL/AL PATRULEA ZID personal – în special obiectele care au o poveste sau un înţeles special. Imaginaţi-vă aceste puţine piese-cheie specifice care vă vor transporta spre LOCUL/AL PATRULEA ZID pentru că obiectele sunt suficient de semnificative cât să reamintească tot ce le înconjoară. Dacă aţi ales obiectele corecte, care au încărcătura emoţională necesară spre a le putea proiecta, cel mai adesea vor atrage obiecte mai puţin importante care vor ieşi din spaţiul pe care l-aţi creat.

APLICAREA CELUI DE AL PATRULEA ZID

Într-un loc exterior, cel de AL PATRULEA ZID devine orizontul. Pe o plajă, veţi vedea ce o înconjoară şi vă veţi alege LOCUL ŞI AL PATRULEA ZID care devine apa – inclusiv sunetul şi mişcarea valurilor. Dacă aţi fi fost undeva, în afara oraşului, cel de AL PATRULEA ZID ar reprezenta o clădire caracteristică, provocatoare într-un mod familiar şi puternic, şi care poate fi identificată ca aparţinând unei străzi din viaţa voastră reală.

Când faceţi alegerea LOCULUI/CELUI DE-AL PATRULEA ZID, trebuie să nu uitaţi dacă este un LOC intim şi interior, unul public şi interior, unul exterior şi intim sau unul exterior şi public.

Fireşte că LOCUL/AL PATRULEA ZID creează diferite sentimente. Când eşti în interior şi singur, nu simţi nevoia să ai secrete, pentru că nu eşti înconjurat ele ochi şi urechi. Pe de altă parte, când eşti într-un loc exterior public, există întotdeauna posibilitatea să auzi fără să vrei sau să vezi pe cine nu trebuie.

LOCUL/AL PATRULEA ZID interior şi intim poate fi:

— Propria casă (inclusiv dormitorul, livingul, biroul, bucătăria etc.);

— Biroul:

— Camera de spital;

— O cameră de hotel sau motel.

Într-un LOC/AL PATRULEA ZID intim şi interior eşti singur, cel mult cu una-două persoane. Într-un asemenea LOC se poate spune şi face orice, pentru că nu mai există nimeni care să spioneze, să dea în vileag, să judece sau să schimbe tonul activităţii voastre. Puteţi fi încă suficient de conştienţi de posibilitatea unei întreruperi sau de scoaterea la iveală fără ca persoana cealaltă, respectiv, cea care dă năvală, să intre realmente în încăpere, ci doar lăsând sentimentul că orice se poate întâmpla. Asta include intimitatea sexului, a secretelor spuse sau trăite, a violenţei şi a morţii.

LOCUL/AL PATRULEA ZID interior şi public sau populat poate fi:

— Un restaurant;

— O sală de aşteptare într-un spital;

— O sală de aşteptare la doctor;

— Un tribunal;

— Casa voastră în care se dă o petrecere;

— Un cinematograf sau un teatru;

— Un bar;

— O încăpere de interogatoriu cu posibilitatea să spioneze cineva din spatele unui perete oglindă;

— Un avion;

— Un tren;

— Un magazin;

— Un mail.

LOCURILE interioare, dar publice schimbă tonul scenei, pentru că există posibilitatea de a fi auzit şi/sau văzut. În LOCUL/AL PATRULEA ZID public interior există întotdeauna

OBSTACOLE formate din alţi oameni, care sesizează darea în vileag a ceea ce au văzut sau au auzit faţă de persoana sau persoanele pe care personajul vostru n-ar dori să le înştiinţeze – partenerul de viaţă, poliţia, şeful, prietenul bârfitor, părintele, copilul.

Personalizând o fiinţă care nu vorbeşte în jurul vostru într-un LOC public interior, veţi spori comportamentul vostru – în special. Dacă persoana vă ameninţă emoţional şi/sau fizic – pentru că ea amplifică OBSTACOLELE SCENEI.

Atunci când vă gândiţi la un LOC/AL PATRULEA ZID interior şi public e de ajutor să identificaţi exact cine bântuie în jurul locului public, cine sporeşte miza. Imaginaţi-vă scena unei prime întâlniri care se petrece într-un LOC/AL PATRULEA ZID dintr-un restaurant. Luaţi-l pe unul dintre actorii/figuranţii de la una dintre celelalte mese din restaurant şi, pentru SUBSTITUIRE, respectiv pentru acest actor/figurant, folosiţi-vă fostul partener (care vă va judeca actualul partener de întâlnire ca fiind mai puţin frumos, mai prost, mai ciudat sau mai pervers, ceea ce vă va face să simţiţi că v-aţi redus pretenţiile). Sau folosiţi un părinte obsedat de faptul că statutul vostru de celibatar trebuie transformat într-unul de om căsătorit cu copii (alegerea aceasta va obligă să faceţi în aşa fel încât întâlnirea să funcţioneze perfect, indiferent cât de nepotrivită ar fi persoana pentru voi); sau folosiţi un prieten care mereu vă ridiculizează (vă face să criticaţi la sânge noul partener, care vă va molipsi în reacţia voastră); sau folosiţi un prieten de-al fostului care va bârfi cu bucurie, povestindu-i acestuia cum deja aţi coborât ştacheta. În funcţie de ce folosiţi ca SUBSTITUIRE, plasând şi apoi înnobilând persoana, totul capătă o logică care vă va varia şi îmbogăţi comportamentul.

O altă posibilitate de a îmbogăţi un actor/figurant este un LOC/AL PATRULEA ZID interior şi public într-o scenă dintr-un bar

unde personajul vostru îşi destăinuie necazurile vieţii unui necunoscut. Folosind o SUBSTITUIRE – cineva care cu adevărat contează pentru voi – pentru leneşul patron care stă lângă sau pentru barmanul tăcut, puteţi adânci conflictul şi încărcătura dramatică a scenei. Observatorul lipsit de importanţă a devenit între timp mama voastră care e supărată că beţi sau un duşman (un prieten imaginar) care s-ar bucura să vă afle secretele şi să le mai înflorească cu ceva eşecuri.

Sau poate că personajul vostru este avocatul apărării într-un tribunal. Dacă folosiţi SUBSTITUIREA, imaginaţi-vă că unul dintre juraţi este o persoană din viaţa voastră care vrea să vi se întâmple ceva rău (un fost iubit, un duşman de demult, cineva care l-aţi făcut să sufere în trecut etc.). Astfel, veţi adânci dorinţa de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI: „să crezi în nevinovăţia mea”. Pentru că este vorba despre cineva aflat într-o poziţie de control care vă pândea de mult să se răzbune, va deveni extrem de subiectiv când va analiza FAPTELE din acest caz şi atunci vă veţi strădui şi mai tare să reuşiţi.

LOCUL/AL PATRULEA ZID exterior şi intim poate fi:
— O plajă izolată sau o plajă noaptea;
— Un parc noaptea;
— O parcare izolată;
— O străduţă întunecată;
— O piscină; e o curticică interioară;
— O străduţă sau un drum în toiul nopţii;
— O maşină;
— O pădure.

Diferenţa dintre un LOC/AL PATRULEA ZID exterior şi intim şi unul interior şi intim este că, atunci când te afli afară, există o posibilitate mai mare să fii descoperit şi prins. Dar nu există niciun zid de netrecut. Într-un LOC exterior şi intim CEL DE-AL

PATRULEA ZID este orizontul. Întotdeauna folosiţi ceva ce există cu adevărat în CEL DE-AL PATRULEA ZID pentru LOCUL pe care l-aţi ales.

Sugestii pentru LOCUL/CEL DE-AL PATRU ZID exterior şi intim:

— O plajă: AL PATRULEA ZID ar putea fi malul şi valurile ce se sparg de mai;

— Un parc: AL PATRULEA ZID ar putea fi copacii, băncile din parc şi semnele care sunt în locul pe care l-aţi ales;

— O parcare izolată: AL PATRULEA ZID ar putea fi o anumită clădire care înconjoară parcarea sau, în cazul unei parcări subterane, pereţii structurii respective;

— O străduţă întunecată: AL PATRULEA ZID ar putea fi clădirile care există la capătul aleii;

— O curticică: AL PATRULEA ZID ar putea fi casa respectivă căreia îi aparţine curticica;

— Pe o stradă sau pe un drum în toiul nopţii: AL PATRULEA ZID ar putea fi clădirile şi/sau casele sau coroanele copacilor etc., care delimitează strada sau drumul;

— Într-o maşină: maşinile sunt diferite pentru că, în general, nu stau pe loc, sunt în mişcare, aşadar, AL PATRULEA ZID este mereu schimbător. Chiar dacă vă aflaţi într-un *interior*; sunteţi, de fapt, afară. Veţi găsi o scenă cu o maşină în aproape orice film sau serial TV, deci fiţi foarte atenţi la următoarea aplicaţie.

APLICAREA LOCULUI/CELUI DE-AL PATRULEA ZID ÎN SCENELE ÎN AUTOMOBILE

Mai întâi, sporiţi interiorul maşinii cu detaliile dintr-o maşină cu care sunteţi deja familiarizaţi şi care aduce cu sine povestea care se potriveşte textului. De exemplu: dacă în scenă este vorba despre o plimbare de plăcere, folosiţi maşina familiei de pe vremea

când aveaţi cinci ani, adică maşina cu care aţi străbătut toată lumea în lung şi-n lat. Dacă scena este una cu sex, folosiţi maşina în care aţi făcut sex înainte de căsătorie. Sau dacă scena este despre libertate şi tot ce poate fi mai palpitant, folosiţi o maşină nou-nouţă, pe care nu v-aţi fi putut-o permite niciodată. Sau dacă scena este una traumatizantă, folosiţi maşina în care v-aţi plimbat copilul înainte să moară sau să vă fie luat, sau înainte de a pleca la luptă. Înţelegeţi ce vreau să spun.

Odată ce aţi identificat maşina, trebuie să personalizaţi decorul şi să vă asiguraţi că toate elementele de decor pe lângă care treceţi au logică în raport cu textul. De exemplu, personajul vostru merge cu maşina pe întuneric într-o zonă împădurită, înspăimântătoare. Vă puteţi imagina un LOC în care s-a întâmplat ceva îngrozitor sau un LOC cu creaturi înspăimântătoare – păianjeni, şobolani, şerpi, gândaci. Acest lucru creează şi o imagine suplimentară din cauza gândului: „Ce se întâmplă dacă maşina mea face o pană şi va trebui să mă confrunt realmente cu aceşti păianjeni, şerpi, şobolani şi gândaci?” Sau poate că personajul vostru merge spre casă. Atunci puteţi spori încărcătura emoţională a cartierului pe care îl străbate folosind imagini care apar pe drumul vostru spre casă, inclusiv cu acelea din cartierul prin care conduceţi sau unul cu copii mulţi care să trezească emoţiile necesare din text. Sau poate că personajul traversează un oraş prin care n-a mai fost niciodată. Aici puteţi spori impactul cu un anumit orăşel în care aţi trecut prin nişte experienţe îngrozitoare. Asta vă va da un sentiment de inadaptabilitate, de disconfort şi nevoia de a fi asimilat şi de a vă găsi LOCUL.

Alegeţi tipul maşinii cu care mergeţi şi zona pe care o vedeţi din maşină, verificând dacă aceste alegeri dau o logică muncii interioare deja făcute.

LOCUL/AL PATRULEA ZID exterior şi public poate fi:

— O plajă aglomerată;

— Un parc luminat în întuneric;

— O parcare, ziua, cu o grămadă de maşini şi oameni;

— O străduţă în miezul zilei lângă o alta cu un trafic infernal;

— O piscină în care înoată alţii pierzându-şi vremea;

— O străduţă cu alţi oameni, plus cei care pot ieşi din casă în orice moment;

— O străduţă aglomerată;

— Un trotuar pe o stradă cu multe maşini gălăgioase.

Categoric că un LOC/AL PATRULEA ZID exterior şi public furnizează cel mai mare risc de expunere. Nu trebuie doar recreat un LOC familiar şi emoţional de tipul acesta din viaţa voastră în raport cu alt LOC/AL PATRULEA ZID în care vă aflaţi realmente, ci cu un spaţiu interior şi public pe care trebuie să-l folosiţi ca SUBSTITUIRE ca să sporiţi impactul pe care îl are prezenţa unui personaj care nu vorbeşte, localizat în zona voastră şi care vă poate afecta emoţional într-un fel sau altul.

Să zicem că lucraţi la o scenă în care personajul vostru este într-un parc şi cumpără heroină de la un traficant de droguri dubios. Alegeţi un LOC/AL PATRULEA ZID în care faceţi ceva ilegal sau imoral. Apoi alegeţi unul dintre personajele inofensive – eventual, o femeie care-şi plimbă căţelul – şi folosiţi pentru SUBSTITUIRE un părinte, un prieten cusurgiu, un profesor, un poliţist, copilul vostru, cineva care va face ca „mersul la cumpărături de droguri” să devină o experienţă care să vă întindă nervii la maximum.

LOCUL/AL PATRULEA ZID conferă muncii voastre detaliile unei poveşti personale, reuşind să aducă o doză de real nu doar evenimentului din text, ci şi spaţiului unde se petrece.

El va reuşi să vă facă să vă aclimatizaţi.

Următoarele exemple sunt diverse mostre ale felului în care, alături de cursanţii mei, am putut folosi util LOCUL/AL PATRULEA ZID.

Exemple de LOC/AL PATRULEA ZID folosite de cursanţi în filme şi seriale:

— Rick Gonzales a folosit o stradă din Brooklyn, unde a crescut, ca să recreeze un LOC/AL PATRULEA ZID (exterior şi public) al ghetoului Richmond, California, atunci când şi-a interpretat personajul Cruz din filmul *Coach Carter* alături de Samuel L. Jackson.

— Travis Fimmel a folosit ferma din Australia a familiei sale ca LOC/AL PATRULEA ZID (exterior şi public) pentru Central Park din New York, când l-a interpretat pe Tarzan în serialul TV *Tarzan*.

— John Adams a folosit biserica în care tatăl său era predicator pe vremea când John era adolescent, drept LOC/AL PATRULEA ZID (interior şi public) pentru scena înmormântării din serialul *The Dead Zone*, în care personajul lui John, Bruce, trebuia să-şi adio de la tatăl lui mort. Tatăl bun al lui John este bine mersi în viaţă, deci folosirea bisericii reale a tatălui ca LOC şi tatăl ca SUBSTITUIRE, pentru tatăl mort a făcut ca acest episod să fie unul extrem de profund ca interpretare pentru John.

— Rene Russo a folosit baia copilăriei pentru LOCUL/AL PATRULEA ZID interior şi intim pentru baia în care fusese băgată cu forţa în filmul *Get Shorty* (*Prindeţi-l pe Shorty*).

— Melissa Joan Hart a folosit docurile unde tatăl ei pescuia în copilăria sa pentru LOCUL/AL PATRULEA ZID exterior şi intim pentru a reproduce câmpul în care ea şi tatăl personajului pe care-l interpreta sunt singuri în filmul *Drive Me Crazy*.

— Tasha Smith a folosit spaţiul în care a suferit o traumă în copilărie drept LOC/AL PATRULEA ZID (interior şi intim) pentru recrearea spaţiului în care personajul ei, fata dependentă de heroină, îşi vine de hac în miniserialul HBO câştigător al Premiilor Emmy, *The Corner*.

— Hoyt Richards şi-a folosit actualul dormitor pentru LOCUL/AL PATRULEA ZID (interior şi intim) spre a crea intimitatea necesară pentru o scenă sexy pe care trebuia s-o interpreteze cu fundul gol în serialul HBO *Black Tie*.

***LOCUL ŞI AL PATRULEA ZID sunt instrumente de actorie* necesare – *aşadar nu le ignoraţi şi nu uitaţi să le folosiţi*.**

În mulţii mei ani de profesorat, am învăţat că să-i convingi pe actori să folosească LOCUL ŞI AL PATRULEA ZID e ca şi cum le-ai scoate dinţii cu cleştele. Logica folosirii celorlalte instrumente este evidentă, pentru că permite clar emoţiilor să curgă şi actorilor le plac foarte mult emoţiile. Chiar dacă puterea LOCULUI şi a CELUI DE-AL PATRULEA ZID este mai puţin evidentă, ea este esenţială pentru menţinerea şi intensificarea emoţiilor induse de celelalte instrumente. Foarte important este că LOCUL ŞI CEL DE-AL PATRULEA ZID reduc sentimentul că eşti urmărit şi judecat, ceea ce, de obicei, îi împiedică pe actori să rămână mereu prezenţi scenă şi *în* scenă. În multe cazuri, conştientizarea creată de public sau de un aparat de filmat, practic anulează sentimentele actorului. LOCUL ŞI AL PATRULEA ZID slujesc pentru a întări realitatea emoţională şi senzaţia de intimitate care ajută la crearea şi mai multor sentimente.

Capitolul IX

Instrumentul 9
FAPTELE

Mânuirea obiectelor de recuzită pentru a da naştere unui anumit comportament.

FAPTELE sunt exprimarea fizică a intenţiilor prin utilizarea obiectelor de recuzită. Tot ceea ce fac oamenii în viaţă sunt FAPTE – periatul părului în timp ce vorbeşti, spălatul vaselor, toaleta înainte de culcare, pusul mesei pentru toată lumea, gătitul, împopoţonatul şi menajul.

FAPTELE ne spun mai multe despre cine sunt în raport cu personajul. Imaginaţi-vă o ceartă într-o scenă care se petrece într-o bucătărie, unde personajul foloseşte mâncarea ca să detensioneze situaţia. Simplul act de a scoate cutia de 4 kilograme de îngheţată din congelator, de a înşfăca o lingură, trântind sertarul cu argintărie, de a lua un bol şi apoi de a înfige lingura ca să deşerte îngheţata şi apoi să se îndoape cu ea, în vreme ce personajul celălalt ţipă cu disperare, totul spune multe şi celorlalţi actori, şi publicului. Sau gândiţi-vă la o scenă de terapie, unde ca pacient faceţi nişte origami din hârtie, mai precis din şerveţele. Fără a auzi măcar un cuvânt din text – prin simplul comportament al realizării jucăriilor din batistuţe de hârtie (având în vedere subţirimea materialului, se presupune o mare îndemânare ca să iasă ceva, dar şi multă concentrare) – publicul înţelege că personajul are probleme psihice şi obsesii şi că este incapabil să-şi destăinuie sentimentele.

Cuvintele pot minţi. Comportamentul spune întotdeauna adevărul.

În conversaţie adesea spunem ce vrea celălalt să audă. Folosim cuvintele ca să ascundem adevăratele noastre sentimente. Ele ne ajută să minţim, să înşelăm şi uneori să-i protejăm pe ceilalţi de adevăruri. Chiar şi când credeţi că spuneţi adevărul, indiferent că vă convine sau nu, reacţiile cele mai sincere vor ieşi la iveală prin comportament. S-ar putea să spuneţi ceva, iar comportamentul să trădeze adevăratele voastre sentimente. Asta pentru că majoritatea comportamentelor noastre sunt motivate subconştient, deci este imposibil să deţinem un control conştient asupra lor. Indiferent cât de multă viaţă lăuntrică aţi transferat personajului, sentimentele – exprimate exclusiv prin dialog – vor produce un minimum de comportament. Folosirea obiectelor de recuzită permite naşterea unui comportament firesc, iar munca lăuntrică vă va informa *cum* să le mânuiţi.

Doar actorii îşi imaginează că să stai în picioare, să te uiţi fix la celălalt şi să te emoţionezi ar putea fi o modalitate puternică şi adevărată de descriere a vieţii. Realitatea însă este că atunci când oamenii sunt confruntaţi cu situaţiile extrem de dramatice, ei fac diverse lucruri. Cel mai adesea le facem într-un mod puternic emoţional.

Când miza este mare, facem multe

Gândiţi-vă la vremea când v-aţi aflat în apartamentul cuiva care vă plăcea foarte mult şi v-aţi trezit singuri pentru prima dată Tensiunea sexuală era foarte intensă. Ce aţi făcut ca să vă destindeţi? Se poate să fi trecut în revistă rafturile cu cărţi ale persoanei respective şi să fi încercat să-i examinaţi cu atenţie colecţia de CD-uri. Sau aţi mâncat cu nerăbdare nişte fructe zaharisite dintr-un bol de pe o măsuţă ca să vă depăşiţi nervozitatea. În acea stare de disconfort se poate chiar să fi pus mâna pe un obiect fragil. Aţi spart ceva? Sau aţi văzut ceva ce nu s-

ar fi cuvenit? Mai mult ca sigur. Toate încercările pe care le facem pentru a ne calma nervii dau naştere unui comportament spontan. Aceste momente neplanificate nu se pot produce fără FAPTE.

Sau imaginaţi-vă o scenă în care personajul vostru este în plin conflict cu persoana iubită în timp ce pregătesc o salată pentru cină. Vă puteţi opri din gătit şi să vă uitaţi doar şi să ţipaţi la celălalt, dar este mult mai eficient şi realist să continuaţi să faceţi salata. Asta îi permite celuilalt personaj, dar şi publicului să înţeleagă exact ce simţiţi când tăiaţi cu năduf şi parcă vă răzbunaţi pe castravete de parcă ar avea o legătură directă cu subiectul neînţelegerii. Aţi putea să rupeţi ameninţător nişte frunze de salată, ca într-adevăr celălalt să înţeleagă ce s-ar putea întâmpla dacă mai continuă cu reproşurile. În acest context făcutul salatei este o activitate benignă care devine însă ameninţătoare. Cu aceste FAPTE nu mai este nevoie să ţipaţi. Folosirea FAPTELOR este atât de eficientă, încât vă permite să transmiteţi mânia care vă stăpâneşte, chiar dacă vorbiţi blând.

FAPTELE oferă actorului alternative. Când miza este mare, este aproape imposibil să îl priveşti în ochi pe celălalt *tot timpul*. FAPTELE oferă o motivaţie legitimă pentru a nu vă confrunta cu celălalt. E mult mai uşor să minţi când eşti ocupat să amesteci într-o cratiţă, să-ţi pregăteşti o ţigară sau ceva de băut, să te îmbraci, să repari o ţeavă sub chiuvetă – activităţi legitime care te împiedică să o priveşti mai urât pe cealaltă persoană în ochi, ceea ce dacă ai face ar însemna să dezvălui că eşti necinstit sau că nu-ţi convine ceva.

Următoarea dată când vă veţi afla într-o situaţie foarte tensionată urmăriţi cât de fizic deveniţi. Este surprinzător câte se pot întâmpla când eşti enervat sau supărat de ceva. Jim, unul dintre cursanţii mei, m-a contrazis. El a insistat că de câte ori este implicat într-o ceartă aprinsă, el doar ţipă. Nimic altceva. Şi-a menţinut această teorie până când a avut o dispută cu un tată care-

i era aproape un străin, pentru că nu-l mai văzuse de ani de zile. Stăteau pe pajiştea din faţa casei lui Jim şi privirea aceea de-învinovăţire-pentru-ceea-ce-mi-ai-făcut se îndrepta spre o confruntare foarte aprinsă. Pe măsură ce lucrurile deveneau tot mai tensionate, tatăl lui Jim, fără să-şi dea seama, începuse să rupă păpădiile de pe pajişte şi apoi să le facă bucăţele. Jim a văzut aceste FAPTE şi a zâmbit, pentru că şi-a dat seama că avusesem dreptate. Din păcate, tatăl lui Jim a crezut că zâmbetul îi era adresat. Că fiul îl ia de sus. Ceea ce, fireşte, l-a enervat şi mai tare. Pajiştea a avut de suferit, dar Jim a înţeles ideea: când suntem speriaţi, supăraţi, furioşi sau enervaţi, ÎNFĂPTUIM.

Alegerile pe care le faceţi pentru FAPTE scot la iveală nevrozele personajului, mediul din care provine, nivelul de studii, statutul financiar şi ce anume simte *realmente* faţă de celălalt personaj. Alegerea recuzitei/activităţilor trebuie să corespundă vieţii personajului (sufleteşte, economic, ca statut profesional, ca poveste, ca predilecţii sexuale, localizare geografică, perioadă în timp etc.). FAPTELE pentru un personaj care stă cu chirie mică, dar iese la un restaurant elegant cu cineva faţă de care este ostil ar putea fi:

— V-aţi putea trezi că vă jucaţi cu mâncarea într-un mod agresiv – că înfigeţi cu violenţă furculiţa în salată. Vă hăcuiţi carnea sau vă îndopaţi ca să nu bălmăjiţi un „Mă plictiseşti de moarte”, adică exact ceea ce aţi vrea să ziceţi.

— Aţi putea să ştergeţi tacâmurile cu şerveţelul de pânză, scuipând pe ele şi apoi frecându-le cu sălbăticie.

— Aţi putea să vă jucaţi cu mâncarea, să sugeţi sâmburele dintr-o măslină sau să folosiţi măslinele ca pe nişte păpuşele-marionete puse în vârful degetelor.

— Aţi putea să beţi prea mult vin, clătinându-vă şi umplând prea mult paharul, pe măsură ce conversaţia devine mai dureroasă şi mai incomodă.

Indiferent ce aţi alege să faceţi, ascunderea animozităţilor

prin FAPTE ne oferă mai multe informaţii despre *ce* simţiţi cu adevărat şi *cum* vă stăpâniţi sentimentele.

FAPTELE pot crea imprevizibilul.

Să explorăm personajul considerat a fi negativ, cineva care încearcă să-şi sperie victima într-o scenă cu gangsteri. O abordare standard ar fi să staţi acolo să ţipaţi şi/sau să-l înşfăcaţi sau să-l atacaţi fizic pe celălalt actor. O abordare prin FAPTE ar fi să mâncaţi nişte fursecuri cumpărate de la fetiţele cercetaş, un gest în aparenţă nevinovat, în vreme ce îl ameninţaţi pe celălalt personaj cu îngrozitoare acte de tortură inimaginabile. Mestecatul fursecurilor, mâncatul unor chipuri nevinovate face ca frica inspirată de personajul negativ să fie mai palpabilă, pentru că vedem că poate chinui, mutila şi ucide – acestea părând să fie lucrurile cu care se ocupă zilnic. Vă poate ucide tot aşa cum mănâncă nişte dulciuri. Când cineva ţipă violent şi vă împinge la perete este clar că urmează chinuri şi poate chiar moartea. FAPTELE permit şi alte posibilităţi care dezarmează şi derutează victima în legătură cu ceea ce urmează să se întâmple. Neştiind ce va face atacatorul de la o clipă la alta, acesta devine şi mai înspăimântător.

FAPTELE sunt esenţiale, pentru că noi vedem înainte să auzim.

O imagine valorează cât o mie de cuvinte. E un loc comun, un clişeu? Da. Dar a devenit aşa dintr-un motiv bine întemeiat. E suficient să tăiem sunetul unei scene şi tot vom şti exact ce se întâmplă din comportamentul personajelor.

FAPTELE trebuie să augmenteze OBIECTIVUL SCENEI

FAPTELE nu înseamnă să mânuiţi la întâmplare obiectele de

recuzită. Trebuie să aveţi tot timpul în vedere care este OBIECTIVUL SCENEI pentru personajul vostru. Dacă OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să mă iubeşti”, atunci aruncatul de obiecte ascuţite către persoana iubită este puţin probabil că vă va ajuta să vă atingeţi scopul.

O excelentă ilustrare a vieţii personajului, a conceptului cine-sunt al personajului şi a OBIECTIVULUI SCENEI este cuprinsă în prima scenă interpretată la clasă de Brad Pitt. Brad tocmai sosise la Hollywood şi nu luase lecţii de actorie cu vreun profesionist. (Ei bine, da, a existat o vreme când Brad Pitt era doar un tânăr cu multe vise şi fără un sfanţ în buzunar! A început ca toată lumea, luându-şi trei slujbe ca să se întreţină şi să-şi plătească lecţiile de actorie.) I-am dat să interpreteze o scenă din piesa *Tribute* în care personajul lui, Jed, merge la un picnic interior cu o fată pe care o angajase sociabilul şi charismaticul lui tată, spre a-l seduce. Jed nu ştie că tatăl lui a aranjat totul. Bătrânul are o justificare – Jed este extrem de timid, se presupune că este încă virgin şi a fost obligat să-şi trăiască mare parte din copilărie în umbra părintelui. OBIECTIVUL SCENEI lui Brad era „să te fac să mă placi”. OBSTACOLELE lui erau la nivelul tensiunii sexuale şi a faptului că nu ştia regulile „jocului”. În text nu apărea nicio indicaţie că Jed i-ar da feţei să bea vin, dar Brad adusese două pahare elegante şi o sticlă la clasă pentru scena respectivă (bineînţeles, nu cu alcool adevărat – *niciodată* să nu folosiţi alcool adevărat atunci când jucaţi o scenă). Brad a început scena ieşind din bucătărie cu sticla şi cele două pahare. Deşi dialogul consta în vreau-doar-să-te-cunosc şi alte banalităţi, scena presupunea şi seducţie, şi sex. Mâncatul la picnic – FAPTELE din text (servitul şi mâncatul pot fi foarte sexy) –, precum şi vinul şi paharele respective au creat o tensiune sexuală implicită între Brad şi partenera sa. Gândurile aparent lascive ale lui Brad l-au făcut ca în mod inconştient să îşi pună paharele pe piept şi să răsucească seducător picioarele lor

fine. Chiar dacă dialogul era o discuţie nebuloasă despre anii de liceu ai feţei, era limpede că FAPTELE lui Brad şi comportamentul său nu aveau nimic de-a face cu şcoala. Ne dădeam seama la ce se gândea *cu adevărat* Brad (în rolul lui Jed) din întregul său comportament. Acesta furniza scenei o tensiune plină de realism ca la o primă întâlnire în timpul căreia se va face sex, pentru că un cunoscător ar fi fost mai abil şi mai sigur pe el. Când urmăriţi OBIECTIVUL SCENEI şi aveţi nevoie de o reacţie din partea celuilalt, se creează un comportament inconştient. Urmărind OBIECTIVUL SCENEI cu multă îndârjire, Brad, ca actor, nu era foarte conştient – comportamentul său provenind din ceea ce făcea în viaţă, fără premeditare. I-am permis lui Brad *ca personaj* să conştientizeze şi astfel să devină foarte credibil. Când l-am întrebat: „Îţi dai seama că ai ţinut paharele pe piept şi ai răsucit picioarele de sticlă ca şi cum ar fi fost nişte sfârcuri?”, m-a privit mirat şi a roşit. Se pare că nici nu fusese vorba de aşa ceva.

În aceeaşi scenă din *Tribute*, există o indicaţie scenică (FAPTĂ) pentru personajul lui Jed, şi anume să deschidă un borcan de murături şi să mănânce una, iar fata să-i ceară să-i dea jumătate. Este absolut necesar să deschidă borcanul şi să muşte din murătură. Pentru că altfel nu are logică replica feţei: „Îmi dai şi mie din murătura ta?” Brad a ajuns la faza cu murătura, dar n-a putut să scoată capacul. Oricât s-a străduit, n-a reuşit. În loc să procedeze aşa cum ar fi făcut orice alt actor – să fi întrerupt scena, să se fi enervat şi să-şi iasă din rol, ori să schimbe replicile ca să se adapteze situaţiei şi obstacolului neprevăzut – în tăcere, a renunţat şi i-a întins ei borcanul să încerce să-l deschidă. Evident, ea l-a deschis fără niciun efort, ceea ce a făcut publicul să râdă de aparenta lui nepricepere. A îndrăznit să fie spontan şi să pară caraghios, creând astfel o relaţie cu celălalt actor. Şi un moment foarte veridic. Brad cunoaşte avantajele folosirii FAPTELOR şi continuă să le exploreze în cariera sa. În filmul *Ocean’s Eleven*, el joacă rolul lui Dusty Ryan, un escroc implicat într-o şmecherie într-

un cazinou din Las Vegas. Las Vegas-ul este bine cunoscut pentru mâncarea lui ieftină, anume concepută ca să pară un chilipir pentru potenţialii clienţi ai cazinourilor. Personajul lui Brad este un escroc şi ca orice escroc vrea şi simte nevoia să se simtă puternic. Cu OBIECTIVUL GLOBAL al lui Dusty în gând, „să fiu stăpân pe situaţie în viaţă”, Brad şi-a imaginat că Dusty ar putea veni de hac sistemului, fără să fie ispitit de aşa-zisa îmbogăţire prin jocurile mecanice. El i-a spus regizorului Steven Soderbergh că personajul lui se va delecta întotdeauna la Las Vegas cu un cocteil de crevete la 99 de cenţi. Soderbergh a fost de acord şi, prin utilizarea FAPTELOR, Brad şi-a transformat personajul de escroc alunecos într-unul echivoc, vicios şi unic.

FAPTELE scot la iveală ticurile, afectarea şi dau naştere unui comportament echivoc.

Regizorii organizează adesea workshop-uri în care să analizeze la clasă textele înainte să ajungă să filmeze sau să joace pe scenă. Scenaristul David Marconij care a scris scenariul blockbusterului *Enemy of the State* (*Inamicul statului*), a adus o scenă dintr-un film pe care urma să-l regizeze, intitulat *The Informer* (*Informatorul*). Scena pe care a discutat-o la clasă era una prin care putea stabili povestea anterioară. Personajul lui Iverson, un agent FBI frumos şi sexy, încearcă s-o convingă pe Tulsa, un manechin tânăr, splendid şi dependent de droguri, să lucreze sub acoperire şi să-l ajute să-l descopere pe criminalul care o ucisese pe cea mai bună prietenă a ei. Ca să facă asta, Iverson trebuia să explice povestea cazului, inclusiv cine este el şi de ce ar fi ea persoana cea mai nimerită. Scena se petrece după ce Iverson şi-a petrecut noaptea la Tulsa – ea fiind atât de beată şi de drogată, şi mai având, pe deasupra, şi probleme cu poliţia, încât el se oferise cavalereşte s-o conducă acasă. Şi s-o culce frumos (încă nu s-a ajuns la *altceva*, el a dormit pe canapea). Prima dată când

scena a fost interpretată la clasă, a fost una statică. Practic, am urmărit două persoane care stăteau pe o canapea şi vorbeau. I-am spus actorului care îl interpreta pe Iverson, Rod Rowland, să-şi scoată şosetele (personajul lui le purta deja de vreo 24 de ore) ca să se simtă mai comod. Rod a făcut asta în timp ce oferea detalii despre caz. De îndată ce şi-a scos şosetele, a simţit un miros, ca de altfel şi Sarah Brown, actriţa care o interpreta pe Tulsa. Şosetele lui Rod puţeau, pur şi simplu. Jenat, a început s-o tachineze agitându-i-le pe sub nas. Sarah întâi s-a strâmbat şi apoi a început să chicotească. Continuând să discute despre caz, Rod şi-a ridicat un picior spre nas şi a înţeles că nu numai şosetele miroseau urât. Sarah a început să râdă. Aceste FAPTE simple au creat o legătură între Rod şi Sarah şi, respectiv, între personajele lor. Acum aveau în comun o glumă şi momentul devenise foarte omenesc şi sincer, astfel încât expunerea datelor unui caz poliţienesc nu mai era aşa seacă, ci devenea fascinantă.

Personajele lui Tulsa şi Iverson rămâneau împreună la sfârşitul filmului, deci aceste FAPTE simple serviseră drept un mod original de a stabili o relaţie intimă. FAPTELE fuseseră atât de eficiente, încât David Marconi nu numai că le-a adăugat în scenariu, dar a revenit asupra poveştii şi a mai băgat nişte FAPTE în scenă, inclusiv momentul în care Iverson a găsit nişte brânză stricată undeva sub canapea, care şi ea mirosea şi pe care a trebuit s-o arunce. De asemenea, David a pus-o pe Tulsa să fumeze o ţigară cu droguri în timpul scenei. Ca rezultat al includerii acestor FAPTE, David a reuşit să comunice cu personajele sale prin comportamentul acestora.

Prin FAPTE publicul a aflat că Tulsa:

— Este o haplea care ascunde brânzeturile;

— Ţine mai mult la droguri decât la curăţenie;

— Este îndrăzneaţă, de vreme ce îşi permite să comită o FAPTĂ ilegală în faţa unui om al legii.

Prin FAPTE publicul a aflat că Iverson:

— Face de mult meseria asta (este în largul lui când povesteşte despre un caz);

— O place pe Tulsa pentru că se simte destul de în largul lui ca să se amuze şi să nu comenteze consumul ei de droguri;

— Are mare nevoie de ceva deodorante.

FAPTELE îi dau o direcţie sigură personajului.

Indiferent dacă minţim sau suntem atraşi sexual sau pur şi simplu suntem în primejdie, avem tendinţa să ne îndreptăm într-o anumită direcţie şi să facem ceva cu care suntem familiarizaţi. FAPTELE ne asigură un adăpost sigur. Îl mai ţineţi minte pe tatăl cursantului meu Jim, care rupea florile de pe peluza din faţa casei? FAPTELE – respectiv smulsul ierbii – ne dădeau un sentiment de siguranţă în lumea reală şi apoi o valabilitate (dacă nu chiar şi mai mult) în lumea pe care o creează actorul. Când Barry Pepper a interpretat rolul lunetistului, respectiv soldatului Daniel Jackson din *Saving Private Ryan* (*Salvaţi soldatul Ryan*), personajul său prins în vâltoarea războiului (înspăimântător şi pentru cei mai puternici veterani) avea nevoie de ceva care să-i dea o senzaţie de confort. Cum Barry este un tip credincios, ne-a venit ideea să folosim o cruce, pe care s-o poarte mereu în jurul gâtului, iar când războiul devenea prea înspăimântător, s-o strângă în mână şi să se uite la ea, aceasta dându-i putere şi linişte sufletească. Această FAPTĂ nu apărea în scenariu, dar a furnizat publicului date importante despre personaj – şi anume că Dumnezeu şi religia sunt salvarea lui când este foarte înspăimântat.

FAPTELE scot la iveală şi umorul din scenariu.

Adesea propun mereu aceeaşi scenă, astfel încât cursanţii mei să vadă cum pot fi folosite instrumentele şi să-şi găsească forţa interioară pentru propriile întâmplări şi sentimente, ca să ajungă la

un manierism unic şi echivoc, care să iasă la iveală şi astfel scena să fie diferită şi distinctă în raport cu experienţa actorului şi a publicului. De exemplu, l-am rugat pe Matthew Perry să joace aceeaşi scenă din *Broadcast News* (*Ultimele ştiri*) ca şi David Spade, pe care am discutat-o pentru MOMENTUL DINAINTE (instrumentul numărul 7). Ca să recapitulăm, aceasta este scena în care personajul lui Aaron Altman (interpretat de Albert Brooks) e acasă, retrăindu-şi prestaţia jalnică de prezentator de ştiri în direct. Ştie că a ratat ocazia vieţii lui. Deocamdată, Aaron este încântat că Jane Craig (interpretată de Holly Hunter), iubirea vieţii lui, a venit să-l vadă. El este convins că ea vrea să-l consoleze după ziua oribilă pe care a avut-o. Dar Jane venise să-i spună lui Aaron că s-a îndrăgostit de rivalul lui, Tom, un prezentator de ştiri cu mare succes la public.

Prima dată când a interpretat scena, Matthew Perry n-a avut niciun fel de recuzită. Fiind însă un tip cu foarte mult umor, s-a descurcat, fiind destul de amuzant. I-am explicat însă că poate fi mult mai amuzantă. Am discutat conceptul de cine-sunt, care este esenţial în alegerea FAPTELOR. Personajul lui Aaron este un tip care foloseşte umorul în avantajul lui, ceea ce-l face să aibă câştig de cauză. Lucrând cu oameni ca Garry Shandling, Rob Schneider şi Jim Carrey, am descoperit că tipii cu umor colecţionează şi au o mulţime de jucării. L-am întrebat pe Mathew dacă la el acasă nu există un astfel de mini-depozit de jucării. Mi-a răspuns surprins că da. I-am cerut să-mi aducă mai multe mostre din colecţia sa de jucării pentru a le folosi ca FAPTE în recrearea scenei. Nu i s-a părut o idee prea strălucită. „Oare ce prezentator de ştiri are jucării?” m-a întrebat el. Şi apoi m-a provocat, spunându-mi: „Am să-ţi aduc atât de multe şi am să fac atâtea, încât o să-ţi displacă”. Întotdeauna sunt pregătită să am o discuţie, deci i-am zis: „Adu-le”. Săptămâna următoare, Matthew a adus o valiză enormă plină cu jucării pe care numai Matthew Perry le-ar fi putut avea. De-a lungul scenei, s-a jucat plin de seriozitate cu ele. Prin joaca lui şi

prin alegerea anumitor jucării, noi, ca public, am înţeles mai bine temerile lui Aaron, iubirea lui pentru Jane şi cine era el ca persoană. Am înţeles partea umană a lui Aaron – frustrările lui, incertitudinile şi poveştile de iubire ratate pe care le trăise. Aceste FAPTE i-au dat lui Aaron o tridimensionalitate care l-a făcut mai accesibil şi cu care noi, publicul, ne puteam identifica mai uşor. Publicul se va simţi mult mai dispus să râdă dacă va comunica mai bine cu un personaj care reuşeşte să stăpânească o situaţie extrem de incomodă, pentru că publicul îşi va spune: „şi eu am trecut prin asta, şi eu am făcut asta”. Matthew de-abia aştepta să demonstreze că m-am înşelat şi şi-a folosit FAPTELE ca să se răzbune. Şi totuşi, cu cât a folosit mai multe FAPTE, cu atât a fost mai bine răsplătit cu hohote de râs. De fapt, a trebuit de câteva ori chiar să tacă pentru că se râdea prea tare. Matthew a învăţat o lecţie importantă şi scena s-a dovedit a fi marea lui şansă. Curând după, au început ofertele, inclusiv rolul lui extrem de lăudat şi premiat cu Emmy din serialul difuzat multă vreme *Friends* (*Prietenii mei*).

Puteţi schimba FAPTELE.

Autorul poate include anumite FAPTE în scenariu, dar acestea cel mai adesea sunt doar nişte sugestii. Dacă FAPTELE nu se bazează pe dialog, depinde de voi, actorii, cum vă folosiţi imaginaţia – întotdeauna însă luând în calcul conceptul de cine-sunt al personajului, perioada de timp şi OBIECTIVUL SCENEI din perspectiva personajului pe care trebuie să îl interpretaţi. Nu folosiţi doar FAPTELE aşa cum sunt ele indicate în text. Cu cât aveţi mai multe FAPTE, cu atât va ieşi la iveală un comportament mai complex.

Personalizaţi-vă FAPTELE îmbogăţindu-le cu informaţii despre SUBSTITUIRE ŞI IMAGINILE INTERIOARE

Trebuie să vă personalizaţi cât mai mult FAPTELE, astfel încât să însemne ceva special pentru voi. Dacă vă aflaţi în casa viitorului partener sentimental şi se întâmplă să vă uitaţi la una dintre fotografiile expuse, trebuie să folosiţi SUBSTITUIREA şi să amplificaţi ceea ce se vede în poză cu o persoană care să aibă o conotaţie emoţională în raport cu scena şi cu voi. Analizaţi prima scenă din *Chapter Two* (*Capitolul doi*) al lui Neil Simon, când personajul lui George se uită la fotografia fostului soţ al lui Jenny. Soţia lui George, cu care acesta fusese căsătorit zece ani, murise de curând şi pentru el era prima dată când ieşea cu cineva. Cum de mult nu mai avusese o iubită şi era încă în doliu după fiinţa dragă, se simţea foarte nelalocul lui. În dialogul respectiv, George o întreabă pe Jenny cine este bărbatul din fotografie. Jenny îi spune că este fostul ei soţ. Dacă aţi juca rolul lui George, ar trebui să atribuiţi respectivei fotografii imaginea cuiva din viaţa voastră, care vă este rival, un alter ego sau cineva care vă face să simţiţi că vă poate tăia tot elanul în privinţa unei viitoare relaţii cu SUBSTITUIREA pentru Jenny.

Aţi putea juca rolul unui alcoolic a cărui FAPTĂ este – surprize, surprize! – să bea nişte alcool. Dacă într-adevăr aveţi o înclinaţie spre alcoolism, atunci veţi înnobila lichidul din faţa voastră cu un alcool tare la alegerea voastră. Dacă nu, puteţi amplifica prin alt viciu (mai toată lumea are măcar unul): droguri, sex, somn, mâncare, cumpărături, obsesia calculatorului – ce vreţi voi. Orice exces major poate fi considerat un viciu.

Scena s-ar putea să-i solicite personajului vostru să bage un CD în combină şi să dea drumul la muzică, sporind efectul prin melodia respectivă, pe care s-o aveţi în comun cu SUBSTITUIREA aleasă pentru scenă. Sau puteţi spori efectul CD-ului cu o muzică de mare încărcătură emoţională în raport cu nişte întâmplări trecute şi care corespunde sentimentelor pe care ar trebui să le aveţi în conformitate cu textul.

Charmed (*Farmece*) este un serial de televiziune despre viaţa a trei femei cu puteri supranaturale ale căror fapte adesea n-au nicio logică pentru cei care nu intră în categoria vracilor şi vrăjitoarelor. În mai multe scene dintr-un anumit episod personajul lui Chris, interpretat de Drew Fuller, are un inel pe care îl ţine, îl atinge, îl descântă şi care-i oferă iubirea adevărată şi pe care mai apoi îl returnează. Nu e doar un inel care semnifică iubirea – este o formă de misticism în sine. Inelul vine de undeva din viitor şi acum se află în trecut, ceea ce înseamnă în zilele noastre. Ştiu, este cam confuză povestea, dar nu e neapărat nevoie să rămână aşa. Dotând acest inel fermecat cu ceva din viaţa sa afectivă, Drew putea să-i confere o altă semnificaţie. Când tocmai ne gândeam ce ar putea folosi pentru inelul în cauză, am observat că poartă o brăţară de piele. L-am întrebat ce e cu ea şi mi-a zis că iubita lui şi cu el poartă brăţări la fel, ele simbolizând iubirea lor reciprocă. Nu şi le scot niciodată. De fapt, înţelegerea dintre ei este că dacă vreunul dintre ei scoate această brăţară înseamnă că relaţia lor s-a sfârşit. Evrika! Iată soluţia perfectă. I-am spus lui Drew sa înnobileze inelul (FAPTA lui în mare parte în episodul respectiv) cu brăţara de piele căreia să-i dăruiască implicaţiile reale personale. Sporind astfel valoarea inelului, a fost mai uşor să găsim emoţiile necesare pentru prezenţa sa – iubirea şi, eventual, pierderea fiinţei iubite care decurgeau din FAPTELE din scenariu.

Atunci când identificaţi FAPTELE personajului vostru, luaţi în calcul nevrozele sale, traiectoria carierei sale şi modul său propriu de operare

FAPTELE expun vizual nevroza personajului.

Majoritatea personajelor au o fobie sau o nevroză clară. În caz contrar, depinde de actor să găsească el ceva cu care să scoată în

evidenţă personajul. În *Scarface*, personajul lui Al Pacino, Tony Montana, n-ar fi ajuns aşa de bogat dacă n-ar fi fost paranoic. *Othello* n-ar mai fi fost Othello fără obsedanta lui gelozie. Lady Macbeth n-ar fi fost decât o nevastă cicălitoare dacă n-ar fi existat ambiţia ei nebunească. Joe Pesci avea nevoie de complexul lui napoleonian ca să-şi justifice personajul Nicky Santoro din *Casino*. Personajul Virginiei Woolf n-ar fi fost decât o scriitoare morocănoasă dacă n-ar fi avut şi tendinţele suicidare din *The Hours* (*Orele*). Brick din *Cat on a Hot Tin Roof* (*Pisica pe acoperişul fierbinte*) ar fi plictisitor de moarte dacă n-ar fi alcoolic şi n-ar avea nişte conflicte nerezolvate cu tatăl lui. Oedip n-ar fi decât un băieţel care se agaţă de fusta mamei dacă n-ar avea o obsesie faţă de aceasta. FAPTELE ajută la crearea unei înţelegeri vizuale profunde a felului în care nevroza personajului sau psihoza sa există şi de ce.

În *Up Towns Girls* Marley Shelton o interpreta pe Ingrid, un personaj cu tendinţe de retenţie anală, perfecţionist şi obsedat să deţină în permanenţă controlul. Când am ajutat-o pe Marley să-şi pregătească rolul, am decis că nu vrem să ne bazam doar pe dialog sau pe costume ca să transmitem ideea. Am hotărât ca tot ceea ce făcea Ingrid să se bazeze pe un sistem. Îşi va da cu strugurel pe buze doar de la dreapta la stânga, întotdeauna se va aşeza în acelaşi fel şi va avea o gentuţă plină cu tot felul de articole care s-o izoleze de lume: şerveţele cu parfum de levănţică, forfecuţe de unghii, mănuşi pentru cititul ziarului, gel de mâini contra microbilor, bomboane de mentă pentru o respiraţie proaspătă, şerveţele de faţă, mini-evantaie (ca să alunge fumul în timpul scenelor care se petrec în cluburile de noapte) şi substanţe de absorbire a mirosurilor. De asemenea, ne-am înţeles ca Ingrid să folosească aceste şerveţele ca să şteargă permanent scaunele, mesele şi paharele. I-am propus chiar să devină o persoană obsedată de deţinerea controlului şi cu orice ocazie să aranjeze, să

organizeze totul în jurul ei ca să fie perfect. În film, personajul Molly Gunn, cea mai bună prietenă a lui Ingrid, este falit şi trăieşte de pe urma vânzărilor de obiecte inutile din casă. Marley, adică Ingrid, are grijă în scena respectivă ca totul să fie impecabil aşezat, mult prea bine organizat şi cu preţul corect afişat. Ba chiar umblă şi cu un fier de călcat în mâna, în caz că se şifonează ceva. Fiecare scenă era astfel construită în funcţie de obsesia de a deţine controlul, încât Marley a început să se comporte şi în viaţa de toate zilele asemenea lui Ingrid. FAPTELE au devenit organice într-o asemenea măsură, încât, spre uimirea soţului ei, a început să se comporte ca o persoană obsedată de deţinerea controlului şi în timpul liber. Punerea în scenă a FAPTELOR a ajutat-o *să intre cu adevărat în pielea personajului.*

În aceeaşi categorie de nevroză intră toate personajele care au probleme grave de consum excesiv de substanţe dăunătoare. În continuare, voi prezenta câteva modalităţi în care o parte dintre cursanţii mei şi cu mine am reuşit să interpretăm dependenţele personajelor prin folosirea FAPTELOR.

Supraalimentaţia

La clasă, Robin McDonald a montat o scenă din piesa *Pizza Man*. Ea a interpretat personajul lui Alice, o persoană care se supraalimenta, dar care slăbise pentru iubitul ei căsătorit. În scena respectivă, Alice se întoarce acasă după ce descoperise că iubitul ei s-a întors la nevastă. Acest lucru devine o scuză ideală ca să se îndoape. Observă rapid că, din păcate, colega ei de cameră şi prietena sa alcoolică cheltuiseră toţi banii pe tărie. Orice persoane dependente de ceva au întotdeauna rezerve ascunse pentru momentele de criză. Pentru această scenă Robin pusese un Kit-Kat într-un ghiveci cu flori, un Twinkies în spatele draperiilor, chipsuri sub canapea şi nişte chiftele sub pernele de pe canapea. Această poveste i-a dat ocazia lui Robin să se învârtească prin cameră,

găsind fiecare aliment în parte şi încercând să mănânce fără să o observe colega de cameră. Majoritatea dependenţilor nu-şi expun în public dependenţa; ei se îndoapă pe ascuns. Cuvintele lui Alice erau scoase în evidenţă de comportamentul ei prin care încerca să facă totul pe ascuns, ronţăind şmechereşte.

Alcoolismul

Leticia din *Monsters Ball* (*Puterea dragostei*) este o femeie care nu-şi recunoaşte slăbiciunile. Cine n-ar fi la fel după ce bărbatul i-ar fi executat, copilul i-ar muri într-un accident de maşină şi şi-ar pierde şi slujba? Halle şi cu mine am decis ca Leticia să facă în aşa fel încât problemele ei cu alcoolul să pară mai puţin grave pentru că bea doar din sticluţe de whisky mici, ca acelea din avion. Astfel Leticia putea să radă zece sticluţe dintr-o *răsuflare*, dar să-şi justifice comportamentul gândind că „nu am probleme cu băutura, la urma urmei cât de mult aş putea bea *realmente* dacă sticlele sunt atât de mici?” Sticluţele o făceau să aibă impresia că problema ei cu băutura este minoră. Când i-a oferit lui Hank ceva de băut, Leticia a avut impresia că o face cu mare eleganţă – atunci când a deschis uşor căpăcelul metalic şi i-a întins sticluţa – fără a da în vileag problemele ei cu alcoolul. În film personajele stau împreună, vorbesc despre fiul ei care a murit şi sorb din recipientele care par de jucărie, ceea ce oferă un excelent efect vizual, care indică totodată statutul ei social, financiar şi emoţional.

Consumul excesiv de droguri

Parte integrantă a consumului excesiv de droguri este întregul ritual prin care treci pentru a te droga, pentru a face un „trip”. De exemplu, ca parte din această ceremonie respectivii vor scoate marijuana dintr-un săculeţ, o vor adulmeca, vor linge foiţa

în care îşi vor rula ţigara, o vor lipi cu scuipat, o vor mai umezi puţin şi o vor aranja ca să fie compactă. Cei dependenţi de cocaină vor pregăti porţia cu dispozitivele lor preferate şi doar pe un anumit tip de suprafeţe. Aceste FAPTE creează o anticipare şi sunt parte integranta a experienţei de intoxicare.

Eriq LaSale a regizat şi a jucat rolul principal din miniserialul HBO *Rebound* care aduce în prim-plan un drogat încăpăţânat, jucător de baschet, care se străduieşte să ajungă antrenor şi mentor al tinerilor, simţind însă o atracţie magnetică şi distructivă faţă de heroină. Eriq l-a interpretat pe Diego, drogatul încăpăţânat, deşi el niciodată n-a luat niciun fel de droguri. Habar n-avea ce simţi când consumi heroină şi ritualurile utilizatorilor de heroină îi erau complet străine. Am discutat despre faptul că există un fel de conotaţie sexuală atunci când „bagi" acul în venă şi dai drumul unei substanţe „care te face să te simţi bine". Pregătirea lichidului în lingură şi felul în care acul trage lichidul încălzit în seringa respectivă seamănă cu preludiul actului sexual. Sexul atunci când ajunge la un anumit punct devine o dependenţa, o necesitate asemenea heroinei pentru un drogat. Atunci când a înţeles perfect aceste FAPTE, Eriq a putut simţi realitatea crudă a disperării personajului dependent de heroină. A înţeles de ce şi cum o făcea.

Dependenţa de sex

Cei care sunt dependenţi de sex îl folosesc pentru că este modalitatea lor de a se simţi puternici. Şi sexul este o forţă primitivă şi puternică, care adesea îi determină pe oameni să facă lucruri pe care nu le-ar face de obicei. Folosirea sexului este o modalitate excelentă de a obţine ceea ce vrei. Un dependent de sex este conştient de puterea pe care o are sexul asupra oamenilor. Deborah Kara Unger a înţeles forţa sexului când a avut de interpretat la clasă o scenă din *îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare. Asemenea personajului Katharinei, Deborah trebuia

să găsească o cale ca să-şi stăpânească puternicul adversar şi viitor partener de viaţă, pe Petruchio. Având în vedere epoca în care se petrece piesa şi când a fost scrisă, Deborah ştia că sexualitatea Katharinei reprezenta bunul său cel mai de preţ. A găsit ca FAPTĂ tăiatul unei portocale şi apoi storsul sucului direct în gura ei, lăsând zeama să-i alunece senzual pe buze, bărbie, gât şi piept (avea un decolteu extrem de adânc). După care îşi ştergea buzele cu dosul palmei şi freca zeama şi pulpa fructului pe piept. Actorul (nu-mi amintesc cine era – şi, cinstind vorbind, am fost atât de impresionată de FAPTA ei, că nu mai ştiu altceva) a ajuns la cheremul ei şi Deborah a avut câştig de cauză în această scenă.

Indiferent care ar fi dependenţa personajului vostru, dependenţii îşi asumă întotdeauna mari riscuri – jefuiesc bănci, omoară, au multe idile, sunt dispuşi să-şi piardă prietenii, familia sau slujba doar ca să intre în posesia drogului. Dacă interpretaţi un dependent, FAPTELE voastre trebuie să ia în calcul acest lucru şi să reflecte comportamente extreme.

FAPTELE scot la iveală modul de operare al personajului vostru.

Nevrozele şi psihozele diferă ca mod de operare. Dezechilibrele mentale sau chimice sunt incontrolabile. De obicei sunt OBSTACOLE, garduri suplimentare care trebuie sărite pentru atingerea cu succes a OBIECTIVULUI SCENEI. Un *modus operandi* (mod de operare) înseamnă o serie de comportamente pe care le folosim ca să ne *ajutăm* să ne atingem cu succes scopurile. Cu toţii avem un mod de operare pe care îl folosim ca să ne atingem scopurile. Când avem îndoieli, utilizăm ceea ce a funcţionat în trecut cu succes. O parte folosim sexul, alţii violenţa, unii umorul, alţii intelectul, unii reuşitele fizice sau autoritatea sau poziţia în viaţă. În continuare voi prezenta câteva exemple de posibile FAPTE pentru diferite moduri de operare. Nu vă limitaţi însă la aceste

sugestii. Fiţi creativi!

Mod de operare pentru cei care folosesc violenţa

Iată câteva filme şi piese în care veţi întâlni asemenea personaje: *In the Boom Boom Room, Goodfellas (Băieţi buni), American Psycho, Streamers, Reservoir Dogs (Profesioniştii crimei), A Clockwork Orange (Portocala mecanică), Fanny and the Deep Blue Sea, Edmund, Secretary, Cape Fear (Promontoriul groazei).*

— Jucatul cu o armă sau cu un cuţit ori mişcatul lui brusc. Curăţatul armei sau al cuţitului; ascuţitul unei lame; boxatul cu un sac sau cu ceva similar; utilizarea unui obiect de scris; aruncarea, spargerea sau ruperea unui obiect; modelarea violentă a look-ului pentru a obţine o formă finală; mâncarea unor alimente care fac mult zgomot; pregătirea unei salate pe care o amestecaţi cu un cuţit mare sau tăierea cu furie a morcovilor, castraveţilor, salatei etc.; construirea unui obiect care să presupună folosirea unui ciocan sau a unui ferăstrău; drogarea cu marijuana sau pregătirea unei doze de cocaină; folosirea unor foarfece ascuţite pentru curăţarea sau tăierea unghiilor de la mâini.

Mod de operare pentru cei care folosesc umorul

Câteva filme şi piese care äu asemenea personaje ar fi: *Annie Hall, Gingerbread Lady, Lost in Translation (Rătăciţi printre cuvinte), Animal House, Chapter Two (Capitolul Doi), Bringing Up Baby (Leopardul Suzanei), La Vita è Bella, Frankie şi Johnny, When Harry Met Sally (Când Harry a întâlnit-o pe Sally), A Thousand Clowns.*

— Jucatul cu jucărioare caraghioase, cum ar fi păpuşelele pe aţă, minifigurinele, pensulele, soldăţeii de plumb, păpuşile care vorbesc, scot aer sau vânturi etc. Probarea unor pălării ciudate sau

a unor haine neobişnuite; jucarea cu alimentele cum ar fi suptul de spaghete sau prinsul alunelor din zbor; realizarea de păpuşele din morcovi sau a unor cocoloaşe de hârtie pe care să le aruncaţi la coş sau în orice alt loc; luatul şi jucatul cu obiectele partenerului, eventual chiar şi cu lucruri intime; băutul vinului cu gogâlţi; băutul a orice se presupune că se poate scuipa; pusul lenjeriei de corp în cap etc.

Mod de operare pentru cei care îşi folosesc intelectul

Iată câteva filme şi piese în care apar asemenea personaje: *The Real Thing, Speed-the-Plow, Uncommon Women and Others, My Dinner with Andre, Brideshead Revisited, Reversal of Fortune (Misterul familiei Von Bullow), Dead Poets Society (Societatea poeţilor dispăruţi), True West Equus.*

— Folosirea unui calculator; citirea unor cărţi sofisticate; completarea cuvintelor încrucişate din ediţia de duminică a ziarului *New York Times,* scrisul, fotografiatul, scosul unui carneţel pe care să vă notaţi mereu gândurile; mâncatul unor feluri exotice; băutul de coniac sau de vinuri fine; repararea sau instalarea unui obiect tehnic complicat; desenatul sau pictatul; gătitul unui fel complicat de mâncare; jucatul cu un stilou sau un creion etc.

Mod de operare pentru persoanele care folosesc sexul

Asemenea personaje apar în: *The Misfits (Inadaptabilii); The Last Seduction, Sexual Perversity în Chicago, American Gigolo (Un gigolo american), Body Heat, Last Tango în Paris (Ultimul tango la Paris), The Unbearable Lightness of Being (Insuportabila uşurinţă a fiinţei), Summer and Smoke (Vară şi fum), Sex; Lies, and Videotape (Sex, minciuni şi casete video*), *Fool for Love* (*Nebuni din dragoste*), *Desire Under the Elms* (*Patima de sub ulmi*).

— *Femeile*: pot mânca o piersică zemoasă; să strecoare uşor

în gură nişte frişcă; să bea şi să lase să curgă o parte din lichid pe bărbie şi piept; să se aplece după un CD pe care să-l pună în combină; să danseze unduindu-se după muzică sau să se joace cu coperta unui CD; să mănânce un aliment care este un simbol falic; sa, se dea cu cremă pe piept şi pe braţe; să-şi şteargă cu un şerveţel sudoarea deasupra pieptului; să-şi îndrepte ciorapii fini; să bea alcool şi să se joace cu cuburile de gheaţă sau cu piciorul paharului de vin etc.

— *Bărbaţii*: să sufle spuma de la bere; să spargă nuci în palmă; să fixeze cu un gest mecanic ceva cu şurubelniţa; să mănânce lasciv un mango sau un kiwi; să folosească orice împrejurare ca să poată atinge persoana care este obiectul dorinţei, de exemplu, să ia o scamă de pe puloverul ei etc. Să găsească o scuză să-i scoată şi să-şi scoată cămaşa; să şteargă transpiraţia de pe piept sau de pe sprâncene etc.

Mod de operare pentru persoanele care folosesc puterea/autoritatea

Următoarele filme şi piese au acest tip de personaje: *Wall Street, Nixon, Angels în America (Îngeri în America), Working Girl (O femeie face carieră), Hamlet, The Great Santini, A Few Good Men (Oameni de onoare), Speed-the-Plow, Sweet Bird of Youth (Dulcea pasăre a tinereţii), Hedda Gabler; Mary of Scotland (Maria Stuart), Faustus (Doctor Faust).*

— Verificarea ceculuı sau scrierea unui cec; folosirea unui casetofon sau a unei camere video, introducerea de date în telefonul mobil sau în laptop; curăţarea tacâmurilor înainte de a mânca; scrisul pe un carneţel, ceva de genul „notez ceva «secret» despre tine…”; îmbrăcatul şi dezbrăcatul într-un mod impecabil, număratul bancnotelor dintr-un mănunchi considerabil de bani; fumatul unui trabuc; lustruitul atent al pantofilor; băutul unui coniac fin; mâncatul unor alimente exotice şi costisitoare cum ar fi

stridiile, prepeliţele sau a pateului de gâscă etc.

Mod de operare pentru persoanele care îşi folosesc capacităţile fizice

Iată filme şi piese cu personaje de tipul acesta: *The Wager, Raging Bull (Taurul furios), Bull Durham, The Hustler (Arta de a trişa), The Color of Money (Culoarea banilor), Rocky, The Great White Hope (Marea speranţă albă)*.

— Jucatul de baschet, golf, fotbal etc. Practicarea unor exerciţii fizice cu greutăţi, biciclete, stepper, minitrambuline etc.; îmbrăcatul sau dezbrăcatul prin care să se vadă condiţia fizică; aruncatul şi prinsul mingii; lustruitul unei mănuşi de baseball; ridicatul oricărui obiect mai greu pe care să-l folosiţi ca pe o halteră; băutul de Gatorade; ridicatul şi/sau mutatul obiectelor grele; boxatul cu un sac de nisip; pregătitul şi băutul unui amestec de proteine; practicarea unui anumit sport într-o manieră personală etc.

FAPTELE definesc cariera personajului.

Iată câteva exemple de meserii care apar cel mai adesea în filme, la televizor sau la teatru şi FAPTELE care pot fi folosite pentru a le personaliza. Acestea sunt doar câteva din miile posibile. Folosiţi-vă imaginaţia ca să găsiţi FAPTELE ideale, potrivite carierei respective. Nu uitaţi să luaţi în calcul şi nevrozele, şi modul de operare ale personajului când decideţi ce FAPTE veţi folosi.

— Ofiţer de poliţie

Curăţarea armei, băgarea şi scoaterea ei din teacă; jucatul cu cătuşele; potrivirea frecvenţei radio pentru poliţie; folosirea unui casetofon sau a unui carneţel; fumatul, băutul; vărsatul cafelei şi curăţarea după; mâncatul în grabă de alimente nesănătoase, cum

ar fi gogoşile, chipsurile sau batoanele proteice; fardatul; folosirea şerveţelelor umede (în cazul celor obsedaţi de deţinerea controlului) care trebuie să vină în contact cu lucruri neigienice în cadrul unei anchete etc.

— Doctor

Scrierea unei reţete; prescrierea unui tratament sau oferirea de pastile mostră; punerea sau scoaterea mănuşilor chirurgicale; sterilizarea instrumentelor medicale; spălatul pe mâini; jucatul cu instrumentele medicale; încheierea nasturilor halatului; citirea atentă a fişelor medicale; analizarea radiografiilor; căutatul într-o agendă medicală sau în calculator etc.

— Psihiatru

Scrierea într-un carneţel de notiţe; folosirea coşului de gunoi; pregătirea unei cafele sau a unui ceai; băutul de cafea sau de ceai; jucatul cu un şirag de mătănii; scrierea în fişa pacientului sau analizarea acesteia ori a notiţelor anterioare; împletitul; rezolvarea cuvintelor încrucişate etc.

— Infirmieră

Scrierea sau analizarea unei fişe a pacientului; pregătirea instrumentelor medicale; punerea hârtiilor pe masa de consultaţii; aranjarea obiectelor personale ale pacientului; mâncarea de alimente nesănătoase sau din porţia pacientului; sterilizarea instrumentelor medicale; pregătirea unui pacient sau dereticarea după un pacient; luarea temperaturii sau a tensiunii pacientului; îndreptarea unei perfuzii; pregătirea unui ac; golirea ploştilor; făcutul patului etc.

— Expert în calculatoare

Folosirea unui calculator; mâncarea de alimente nesănătoase; fumatul; repararea calculatorului cu şurubelniţa, de exemplu; ştersul ochelarilor; pregătitul sau băutul de cafea, ceai sau suc; descărcarea de muzică pe un IPod; jucatul cu un PDA; ascultarea muzicii pe o combină; mâncatul de floricele făcute la microunde etc.

— Pictor

Pictatul sau desenatul; ştersul pensulelor; aranjatul modelului care pozează sau a lucrurilor ce urmează a fi pictate; băutul de alcool sau luatul de droguri; pregătirea unor alimente unice şi foarte colorate; rearanjarea atelierului; fotografiatul; mestecarea cu zgomot a unor drajeuri etc.

— Menajeră

Maturatul; lustruitul meselor sau argintăriei; spălatul cu mopul; ştersul prafului; scuturatul pernelor; curăţatul cu buretele al zonelor murdare; utilizarea produselor de curăţat; spălatul sau ştersul vaselor; gătitul; mâncatul; spălatul de rufe; scotoci tul printre obiectele stăpânului etc.

— Barman/chelner

Curăţarea sau lustruirea paharelor; curăţarea tejghelei sau a mesei; organizarea barului; număratul bacşişurilor; ţinutul socotelilor; băutul; pregătirea notei de plată; reumplerea castroanelor cu alune şi a sticlelor cu ketchup şi muştar; realimentarea cu condimente pentru băuturi şi pregătirea lor (cum ar fi tăiatul unei portocale sau al unei lămâi verzi) etc.

— Prostituată/stripper

Punerea sau scoaterea hainelor într-un mod senzual; machiatul sau demachiatul; pregătitul şi/sau băutul de alcool; fumatul de marijuana; pregătirea atentă a cocainei; înghiţirea de medicamente; spălarea anumitor părţi ale corpului, cum ar fi gâtul, braţele, partea de sus a pieptului sau picioarele; datul cu cremă de corp; mâncatul unui aliment în formă falică, de exemplu, o acadea, lemn dulce sau o baghetă din pâine; mâncatul cu linguriţa de îngheţată sau fulgi de ovăz şi linsul linguriţei; aranjarea ciorapilor de mătase cu care sunteţi îmbrăcate; datul cu ojă sau ştergerea ojei; aranjarea părului etc.

— Politician

Scotocirea prin servieta diplomat; citirea ziarelor în care apăreţi; sublinierea unor pasaje din ziare sau reviste; bărbieritul;

datul cu colonie sau after-shave; notarea unor idei; verificatul în oglindă; vorbitul la un reportofon; mâncatul bomboanelor de mentă; folosirea instrumentelor sport pentru exersarea mâinilor; datul cu diverse substanţe în păr etc.

— Recepţioner/Secretară/Asistentă

Completarea şi organizarea hârtiilor; mâncatul prânzului dintr-o pungă de hârtie maronie; pregătirea sau băutul unei cafele; folosirea calculatorului; luatul de notiţe; pilitul unghiilor sau datul cu ojă; fardatul; datul cu cremă pe mâini; masatul mâinilor sau picioarelor; ascuţitul creioanelor; folosirea pastei corectoare; punerea agrafelor de hârtie; periatul părului; pilitul; programarea telefonului; folosirea unui calculator pentru socoteli sau a unui computer; ascuţitul creioanelor; cercetatul dosarelor; folosirea foarfecelor sau a cuţitului de hârtie; căutatul anumitor obiecte necesare din sertarele biroului etc.

— Gospodină/Mamă

Decuparea cupoanelor de reduceri din ziare; împăturirea rufelor care trebuie date la spălat; curăţatul; strânsul jucăriilor copiilor; făcutul patului; pusul cumpărăturilor la locul lor; întocmitul listelor; coafatul; folosirea diverselor produse antirid; utilizarea burtierelor; gătitul; răsfoitul revistelor, cum ar fi *Redbook* şi *Family Circle*; ştersul prafului; ingurgitarea de medicamente; completarea cuvintelor încrucişate etc.

— Muncitor în construcţii

Mâncatul de alimente de la fast-food sau a sandvişurilor; băutul de bere, sucuri sau apă; verificatul sau ordonatul uneltelor; mestecatul de bomboane de menta sau de gumă; aranjarea ochelarilor de protecţie; datul cu glaspapir peste bătăturile de la mâini; folosirea unui walkman; curăţarea uneltelor etc.

— Actor

Aranjarea la patru ace cu produse speciale pentru păr, cum ar fi geluri sau sprayuri; uitatul în oglinda de poşetă; mâncatul de gustărici; folosirea unor accesorii foarte stridente; fardatul;

cercetarea atentă a scenariului; jucatul cu obiecte de butaforie, jucărioare sau premii obţinute de-a lungul carierei; băutul de apă specială; încercarea de noi expresii faciale sau mişcări etc.

— Tehnician de laborator

Folosirea, repararea, curăţarea sau ordonarea uneltelor ştiinţifice; făcutul unui sandviş cu aceste unelte; un anumit stil de a mânca; realizarea unor experimente etc.

Eric Szmanda îl interpretează pe Greg Sanders, un tehnician de laborator din serialul TV de mare succes *CSI*: *Crime Scene Investigation* (*CSI Miami*). Cheia interpretării rolului este să folosească, pe cât se poate, cât mai multe FAPTE. Eric a obţinut rolul mimând utilizarea unor FAPTE macabre la proba pe care a dat-o. Un medic legist are tot felul de instrumente, de la pămătuf, catgut, bisturiu şi până la cele mai sinistre şi morbide pentru a face diverse cercetări asupra cadavrului. Scena cu care a dat probă Eric era cu Greg Sanders, care îi explica medicului legist ce făcuse el ca tehnician de laborator pentru a determina cauza decesului. Dialogul includea o grămadă de termeni medicali. L-am instruit pe Eric să ilustreze fizic tot ceea ce spune personajul său. De exemplu, în unul dintre monologurile sale, Greg trebuia să discute despre descoperirile făcute „prin periere anală”. La probă, Eric (interpretându-l pe Greg) a mimat ceea ce personajul său a făcut cu pămătuful anal şi, din când în când, aproape fără să-şi dea seama, şi l-a băgat sub nas ca să-l miroasă. Ca urmare, Eric a obţinut un personaj distinct şi unic în raport cu toţi ceilalţi actori care au dat proba. De asemenea, şi-a construit astfel personajul încât era uşor să i se scrie un rol. Aceasta este cheia de obicei, pentru că adesea scenarişti de televiziune sunt şi producători. Ei iau deciziile de casting. Eric i-a inspirat pe scenarişti/producători atât de mult, încât personajul său, care ar fi trebuit să apară doar din când în când, a fost extins ca prezenţă. Datorită FAPTELOR sale, care erau atât de copleşitoare şi ambigue, personajul lui Eric a devenit, în cele din urmă, unul dintre cele principale.

FAPTE care se pot desfăşura în spaţii deschise

Pe lângă nevrozele personajelor care trebuie luate în consideraţie, modul de operare şi cariera trebuie plasate într-un anumit spaţiu. Posibilităţile de a realiza FAPTE în spaţii exterioare sunt destul de nesemnificative, pentru că nu există destule obiecte de recuzită disponibile. Asta nu înseamnă că trebuie să devină o scuză ca să nu vă mai străduiţi să creaţi FAPTE. Iată câteva sugestii pentru FAPTE care se pot desfăşură în spaţii exterioare.

— În maşină

Căutatul în geantă; jucatul cu posturile de radio; bătutul tactului pe volan; coborârea şi ridicarea geamului; mâncatul de dropsuri sau de alimente de la fast-food; băutul de cafea sau de suc; vărsatul cafelei, sucului sau mâncării; strânsul mizeriei; fardatul etc.

— În parcare sau în staţia de autobuz

Băutul de suc; băutul de cafea din pahare din plastic; mâncatul de dropsuri sau alimente de la fast-food; jucatul cu frunzele de pe jos; jucatul cu o crenguţă; cioplitul; ascultatul la walkman; uitatul la watchman; uitatul la lume; jucatul cu nasturii sau cu fermoarul puloverelor sau jachetelor; folosirea unei scobitori; aruncatul de firimituri la păsărele; băutul dintr-o butelcuţă metalică; cititul; scrisul; căutatul în geantă sau în portofel; fotografiatul; uitatul la poze; desenatul etc.

— Pe plajă

Ungerea cu loţiune pentru bronzat; făcutul de castele din nisip; băutul de bere; scosul de alimente din geanta frigorifică; mâncatul; dansatul după muzica rock ce se aude din boxă; purtatul de şepcuţe colorate contra soarelui; răsfoirea revistelor; uitatul cu binoclul la oameni; cititul unei cărţi de vacanţă; fotografiatul; desenatul; mâncatul de alimente de la fast-food; curăţarea nisipului de pe corp etc.

— În timp ce mergeţi şi vorbiţi

Folosirea unei scobitori; jucatul cu mărunţişul din buzunar; jucatul cu un elastic; pusul fularului sau mănuşilor; sorbitul cafelei; băutul de apă specială; jucatul cu nasturii sau fermoarul de la cămaşă ori jachetă; mâncatul de dropsuri sau produse fast-food; aplicarea unei creme; datul cu piciorul într-o piatră; aruncarea unei pietre etc.

FAPTE care se pot desfăşura în spaţii închise

FAPTELE pentru spaţiile închise, de interior, se vor decide în funcţie de spaţiul în sine şi de dotările de butaforie sau mobilă care există în mod firesc acolo. Nu vă temeţi să folosiţi ceea ce există deja. Câteva sugestii pentru FAPTE care se pot desfăşura în interior ar fi:

— Într-un birou

Folosirea copiatorului; luarea unui pahar cu apă din butoiaş; făcutul unei cafele la cafetiera de birou; lucratul la computer; folosirea unui calculator pentru socoteli; mersul la fişet după dosare şi aranjarea acestora etc.

— Într-un restaurant

Făceţi-vă de lucru cu tacâmurile, şervetele din pânză, pâinea şi untul, cruditățile, apa, vinul şi paharele, pacheţelele cu zahăr, condimentele, cum ar fi muştarul şi ketchup-ul, solniţa şi piperniţa etc.

— Într-un hotel/motel

Răsfoirea inevitabilei Biblii; umplerea sau golirea sertarelor din sau în valizele aferente; uitatul într-un ghid de călătorie local; căutatul în minibar; furatul prosoapelor; jucatul cu minişampoane, balsam, cremă de corp, setul de cusut şi casca de duş; jucatul cu draperiile etc.

— Într-un garaj

Jucatul cu uneltele sau cu maşinile parcate; ştergerea prafului

de pe mobila depozitată acolo; cercetarea cutiilor depozitate acolo; folosirea aparatelor, de gimnastică etc.

Uneori, un scenograf bun va umple spaţiul cu exact obiectele necesare, spre a-l ajuta pe actor în FAPTELE lui, dar nu lăsaţi totul pe seama altcuiva. De voi, actorii, depinde să nu rămâneţi fără obiectul muncii şi să deveniţi plicticoşi, neinteresanţi, doar nişte „capete vorbitoare”. Puteţi să vă aduceţi propriile obiecte de decor sau să discutaţi cu scenografii şi cu regizorul pentru a vă asigura ceea ce vă trebuie. Nu vă temeţi că l-aţi putea jigni pe regizor sau pe scenograf: câtă vreme se va înţelege că este în interesul poveştii în sine, majoritatea regizorilor şi scenografilor vor accepta cu bucurie sugestiile. Dacă aveţi o idee bună, automat regizorul şi scenograful vor deveni mai buni, pentru că le veţi ridica nivelul producţiei lor, ceea ce este bine pentru toată lumea.

Deja cred că v-aţi dat seama cum trebuie alese FAPTELE personajului – luând în considerare OBIECTIVUL SCENEI, nevrozele, cariera, modul de operare şi datele specifice acestuia. Descoperirea FAPTELOR este ca un joc în care trebuie să obţineţi un amestec care să se potrivească perfect. Nu există alegeri bune şi rele pentru FAPTE. Lăsaţi-vă personalitatea şi imaginaţia să vă călăuzească.

FAPTE: APLICAŢIE PRACTICĂ

Ceea ce urmează este o scenă pe care am scris-o ca să ilustrez aplicarea FAPTELOR. Sugestiile mele pentru FAPTE sunt scrise de mână, în stânga dialogului (pentru a evita confuziile cu INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE, care trebuie scrise întotdeauna în dreapta). Aşa trebuie scrise FAPTELE în textul vostru. Scrieţi întotdeauna de mână alegerile pentru FAPTE, în imediata apropiere a textului în raport cu care vreţi să realizaţi aceste FAPTE. FAPTELE pe care le scrieţi lângă text nu trebuie să se întâmple exact atunci când spuneţi cuvintele lângă care le-aţi scris.

Alegerea FAPTELOR trebuie să fie o indicaţie la modul general asupra a ceea ce trebuie făcut şi când. Nu rămâneţi agăţaţi de FAPTE. Lăsaţi-le să iasă la suprafaţă firesc şi nu puse cu mâna, lipite. FAPTELE pe care le scrieţi pe textul vostru sunt idei – puteţi să le schimbaţi cu alte FAPTE care vă pot fi sugerate de elementele de recuzită disponibile pe platou sau scenă. De asemenea, dacă descoperiţi că vă reuşesc doar o parte dintre FAPTELE gândite, nu vă faceţi griji, e în regulă. Mai bine să aveţi mai multe decât deloc. Nu vor exista FAPTE pentru fiecare replică sau INTENŢIE, pentru că FAPTELE iau timp, iar dialogul trebuie să curgă.

CONFRUNTAREA

(Interiorul unei garsoniere – noaptea. John stă de unul singur pe canapea şi pare înstrăinat, disperat şi ameţit de băutură. Auzim o cheie în broască. Tina, soţia lui, deschide uşa şi intră.)

TINA
N-ar trebui să fii la muncă?

JOHN
Am fost concediat.

TINA (Bănuitoare)
Nu înţeleg. De obicei se dă un preaviz când eşti concediat.

JOHN
Probabil că şeful meu nu a citit *manualul concedierilor* şi nu ştie regula. Adu-mi aminte să-i duc un exemplar.

TINA
Ai fost dat afară, nu-i aşa?

JOHN

De ce crezi asta?

TINA

Ştiu şi eu? Pentru că ai pierdut şase slujbe în ultimele trei luni?

JOHN

Ai puţină încredere în mine – nu-i chiar aşa de uşor pe cât crezi. Să faci atâta lume să te urască într-un răstimp atât de scurt…

TINA

(Plictisită)

Motivul e acelaşi?

JOHN

Mda.

TINA

Ai băut la serviciu. Când ai să recunoşti că ai o problemă?

JOHN

(*Plin de sarcasm*)

Singura problemă pe care o am este că am rămas fără whisky. Dacă nu te superi, te duci până la butic să-mi iei şi mie o sticlă de trei sferturi?

Da, uite, dau fuga… Vai! Am uitat – n-am niciun ban pentru că o persoană bine cunoscută nu este în stare să-şi păstreze nicio slujbă. Or, din câte ştiu eu, e condiţia esenţială ca să capeţi o leafă.

JOHN

E doar un zvon naşpa, nu-i da crezare.

TINA
(*Frustrată la maximum*)
M-am săturat! Nu mai pot!

JOHN
Nu ţi-e de ajuns să-mi dai doar replicile tale brici?

TINA
Nu.

JOHN
Am bănuit eu. Ce-ai zice dacă ţi-aş mai cumpăra nişte prosoape de bucătărie?
(Tina iese trântind uşa după ea.)

JOHN
(*Ţipând după ea*)
Sau poate o broscuţă ţestoasă? Fac pui drăguţi…
(*Nicio reacţie*)
O s-o învăţ să se dea peste cap…
(*O ultimă încercare*)
Ştii ceva? Te las să-i dai tu un nume!
(Tina nu se întoarce.)

FAPTE posibile pentru reacţia Tinei

Cu gândul la OBIECTIVUL SCENEI Tinei, „să te fac să te schimbi ca să rămânem împreună”, iată câteva FAPTE posibile:

CONFRUNTAREA

(Interiorul unei garsoniere – noaptea. John stă de unul singur

pe canapea şi pare înstrăinat, disperat şi ameţit de băutură. Auzim o cheie în broască. Tina, soţia lui, deschide uşa şi intră.) Duci o pungă cu cumpărături.

N-ar trebui să fii la muncă?

Scoţi cumpărăturile „generice” luate de la băcănie şi le pui în dulapuri.

JOHN

Am fost concediat.

TINA

(Bănuitoare)

Nu înţeleg. De obicei se dă un preaviz când eşti concediat.

JOHN

Probabil că şeful meu nu a citit *manualul concedierilor* şi nu ştie regula. Adu-mi aminte să-i duc un exemplar.

TINA

„Întâmplător” îţi scapă un borcan de sticlă din punga cu cumpărături, ca să-i dai de înţeles cât de frustrată eşti.

Ai fost dat afară, nu-i aşa?

JOHN

De ce crezi asta?

TINA

Ştiu şi eu? Poate pentru că ai pierdut şase slujbe în ultimele trei luni?

Iei un burete, prosoape de hârtie şi un făraş ca să strângi.

JOHN

Ai puţină încredere în mine – nu-i chiar aşa de uşor pe cât

crezi. Să faci atâta lume să te urască într-un răstimp atât de scurt…

TINA

(Plictisită)

Motivul e acelaşi?

Strângi cioburile şi conţinutul borcanului şi le arunci la gunoi (asta este o chestiune de durată.)

JOHN

Mda.

TINA

Ai băut la serviciu. Când ai să recunoşti că ai o problemă?

JOHN

(*Plin de sarcasm*)

Singura problemă pe care o am este că am rămas fără whisky. Dacă nu te superi, te duci până la butic să-mi iei şi mie o sticlă de trei sferturi?

Da, uite, dau fuga… Vai! Am uitat – n-am niciun ban pentru că o persoană bine cunoscută nu este în stare să-şi păstreze nicio slujbă. Or, din câte ştiu eu, e condiţia esenţială ca să capeţi o leafă.

JOHN

E doar un zvon naşpa, nu-i da crezare.

TINA

(*Frustrată la maximum*)

M-am săturat! Nu mai pot!

Iei o pungă în care îţi pui haine şi obiecte personale. Deschizi în grabă sertarele, înşfăcând diverse obiecte din debara (ca el să înţeleagă cât de serioasă este treaba).

JOHN
Nu ţi-e de ajuns să-mi dai doar replicile tale brici?

TINA
Nu.

JOHN
Am bănuit eu. Ce-ai zice dacă ţi-aş mai cumpăra nişte prosoape de bucătărie?
(Tina iese trântind uşa după ea.)

JOHN
(*Ţipând după ea*)
Sau poate o broscuţă ţestoasă? Fac pui drăguţi…
(*Nicio reacţie*)
O s-o învăţ să se dea peste cap…
(*0 ultimă încercare*)
Ştii ceva? Te las să-i dai tu un nume!
(Tina nu se întoarce.)

Posibile FAPTE pentru reacţia lui John

Cu gândul la OBIECTIVUL SCENEI lui John, „să te fac să mă iubeşti în ciuda problemei mele”, iată câteva FAPTE posibile:

CONFRUNTAREA

(Interiorul unei garsoniere – noaptea. John stă de unul singur pe canapea şi pare înstrăinat, disperat şi ameţit de băutură. Auzim o cheie în broască. Tina, soţia lui, deschide uşa şi intră.)
Ascunzi sticlele de băutură cu mărci obscure. Eventual, arunci şi o ladă în care a fost vinul înainte ca ea să intre.

N-ar trebui să fii la muncă?

JOHN

Iei o banană şi încerci să ascunzi ce făceai de fapt, curăţând-o nonşalant de coajă.

Am fost concediat.

TINA

(Bănuitoare)

Nu înţeleg. De obicei se dă un preaviz când eşti concediat.

JOHN

Mănânci banana.

Probabil că şeful meu nu a citit *manualul concedierilor* şi nu ştie regula. Adu-mi aminte să-i duc un exemplar.

TINA

Ai fost dat afară, nu-i aşa?

JOHN

De ce crezi asta?

TINA

Ştiu şi eu? Poate pentru că ai pierdut şase slujbe în ultimele trei luni?

JOHN

Ai puţină încredere în mine – nu-i chiar aşa de uşor pe cât crezi. Să faci atâta lume să te urască într-un răstimp atât de scurt…

Iei un ziar şi scoţi paginile cu mica publicitate.

TINA (Plictisită)

Motivul e acelaşi?

JOHN
Mda.

TINA
Ai băut la serviciu. Când ai să recunoşti că ai o problemă?

JOHN
(Plin de sarcasm)
Iei ceva de scris şi încercuieşti posibile slujbe.
Singura problemă pe care o am este că am rămas fără whisky. Dacă nu te superi, te duci până la butic să-mi iei şi mie o sticlă de trei sferturi?

TINA
Da, uite, dau fuga… Vai! Am uitat – n-am niciun ban pentru că o persoană bine cunoscută nu este în stare să-şi păstreze nicio slujbă. Or, din câte ştiu eu e condiţia esenţială ca să capeţi o leafă.

JOHN
E doar un zvon naşpa, nu-i da crezare.

TINA
(*Frustrată la maximum*)
M-am săturat! Nu mai pot!

JOHN
Nu ţi-e de ajuns să-mi dai doar replicile tale brici?

TINA
Nu.

JOHN

Am bănuit eu. Ce-ai zice dacă ţi-aş mai cumpăra nişte prosoape de bucătărie?

(Tina iese trântind uşa după ea.)

JOHN *(Ţipând după ea.) Arunci instrumentul de scris cu violenţă înspre uşa care s-a deschis şi strigi după Tina.*

Sau poate o broscuţă ţestoasă? Fac pui drăguţi…

(*Nicio reacţie*)

O s-o învăţ să se dea peste cap…

(O ultimă încercare)

Ştii ceva? Te las să-i dai tu un nume! Trânteşti şi tu uşa la fel de tare ca ea.

(Tina nu se întoarce.)

FAPTELE lui John comunică:

— LOCUL şi statutul financiar jalnic: garsoniera, folosirea alimentelor de bază, sticlele de băutură cu mărci obscure şi/sau vinul cumpărat la kilogram;

— Alcoolismul lui care include nevoia alcoolicului de a-şi ascunde problema;

— Încercarea lui de a rezolva conflictul prin umor;

— Problemele de cuplu care se acutizează de multă vreme;

— Problemele de durată în privinţa locurilor lui de muncă.

FAPTELE Tinei comunică:

— Statutul de sărăcie indicat de alimentele de bază cumpărate;

— Faptul că ea se ocupă de toate;

— Frustrarea ei acumulată în timp (afişată prin spartul borcanului şi prin modul violent în care-şi strânge catrafusele şi pleacă);

— Încercarea ei de a se ascunde în spatele umorului (aceasta

fiind legătura dintre ei pentru că amândoi folosesc acelaşi mod de operare);

— Stilul ei de a lua prea în tragic lucrurile.

Este important de observat că, deşi este vorba de o scenă de maximum trei minute, se pot face multe FAPTE care se pot transmite într-un răgaz foarte scurt. FAPTELE intensifică, practic, conflictul, dar şi susţin, conturând mai bine evoluţia personajului (şi, respectiv, a actorului), iniţiată în OBIECTIVUL SCENEI. FAPTELE sunt importante pentru că rareori comportamentul poate fi sesizat doar stând acolo în picioare şi spunând replicile.

CAPITOLUL X

Instrumentul 10
MONOLOGUL INTERIOR

Dialogul care se petrece doar în gând şi nu-l rostiţi niciodată cu glas tare.

IMAGINILE INTERIOARE sunt acele imagini din „mintea noastră cu care ilustrăm cuvintele din text, MONOLOGUL INTERIOR este, de fapt, un *dialog*. Cuvinte şi propoziţii care apar în mintea noastră. Deşi MONOLOGUL INTERIOR ŞI IMAGINILE INTERIOARE sunt instrumente separate, ele sunt indisolubil legate, pentru că trebuie să funcţioneze împreună ca să creeze o poveste interioară, liniară şi comprehensibilă.

De exemplu, în filmul *The Wizard of Oz* (*Vrăjitorul din Oz*) Dorothy spune că vrea acasă. IMAGINEA INTERIOARĂ ar fi vizualizarea casei de către actorul care vrea să se întoarcă acolo şi MONOLOGUL INTERIOR ar fi dialogul interior referitor la întoarcerea acasă despre care nu poate vorbi cu glas tare. Astfel, în vreme ce actriţa care o interpretează pe Dorothy vizualizează imaginea casei, ea foloseşte şi ceea ce numim MONOLOGUL INTERIOR, adică ceva de genul: „n-o să mai ajung niciodată acasă cu ajutorul vostru, rataţilor. Tu, de exemplu, Omule de Paie, nici creier nu ai. Iar tu, Leule cel Laş, eşti un fricos după cum spune şi numele. Iar tu amice, Omule de Tinichea, nu eşti decât o carapace fără inimă. N-am nicio şansă”. Acestea ar fi gândurile ei reale. Chiar dacă în dialogul scris aceste fiinţe ciudate sunt prietenii ei. Nu este de ajuns să lucraţi cu IMAGINILE INTERIOARE. E nevoie de un dialog în jurul lor. Instrumentele sunt complementare, furnizând creierului imagini şi cuvinte (MONOLOGUL INTERIOR), care fac ca personajul vostru să gândească într-adevăr omeneşte. Folosind MONOLOGUL INTERIOR, în conjuncţie cu IMAGINILE

INTERIOARE, practic veţi reuşi să reproduceţi procesul de gândire al unei persoane reale.

Cuvintele grăite sunt disponibile actorului în text. Dar de el depinde să completeze conversaţia interioară. În general, MONOLOGUL INTERIOR este paranoie pură; el conţine toate lucrurile pe care nu le putem spune, pentru că nu s-ar cădea, ar fi vulgar, meschin, ar crea un sentiment de nesiguranţă, ar părea o nebunie, o prostie, o prejudecată sau o greşeală.

MONOLOGUL INTERIOR cuprinde:

— Gânduri şi idei referitoare la ceea ce urmează să spuneţi;

— Presupuneri secundare faţă de ceea ce deja aţi spus sau aţi făcut şi pe care în mintea voastră le puteţi considera nebuneşti, inacceptabile, prea îndrăzneţe, nu suficient de îndrăzneţe, stupide, prea căutate, înspăimântătoare, nu destul de înspăimântătoare etc.

— interpretarea a ceea ce cealaltă persoană spune sau face – adică ascunde: „mă place, nu mă place, mă urăşte, încearcă să scape de mine, socoteşte că dau dovadă de prostie, mă consideră urât/urâtă” sau orice vă face să puneţi la îndoială sentimentele şi felul în care sunteţi percepuţi;

— rememorarea gândurilor referitoare la întâmplări trecute în care a fost implicată şi persoana cu care vorbiţi sau amintiri despre situaţii similare cu aceea în care vă aflaţi în acel moment;

— Interpretarea voastră distorsionată sau de-a dreptul paranoică a ceea ce încearcă să vă spună cealaltă persoană (gânduri care vă trec prin minte chiar atunci când persoana respectivă spune ceva);

— Orice altceva aţi cenzura şi nu aţi rosti cu glas tare în timpul unui dialog aceste gânduri care vă trec prin minte pot fi ordinare, politic incorecte, nepotrivite, dăunătoare, acuzatoare, paranoice şi stupide. La urma urmelor, numai voi ştiţi exact ce gândiţi.

Folosirea cuvântului „tu” permite realizarea unui comportament interactiv care apare ca urmare a MONOLOGULUI INTERIOR.

MONOLOGUL INTERIOR este întotdeauna formulat în legătură directă cu cealaltă persoană. MONOLOGUL INTERIOR nu înseamnă că veţi vorbi singuri. El creează o interacţiune negrăită. Compuneţi-vă MONOLOGUL INTERIOR în aşa fel încât să stabiliţi o intercomunicare între voi şi celălalt/celelalte personaje. Pentru a face asta, folosiţi cuvântul „tu”, în loc să vă adresaţi în gând celeilalte persoane cu „el” sau „ea”.

De exemplu, nu gândiţi.

— „De ce se uită *ea* aşa ciudat la mine? Crede *ea*, oare, că am înnebunit?”

Folosind „ea” veţi avea o introspecţie, ceea ce înseamnă că actorul va juca într-un spaţiu steril, în vid.

În schimb, *formularea eficientă*, este:

„De ce *te* uiţi aşa ciudat la mine? Crezi *tu*, oare, că am înnebunit?”

Acest MONOLOG INTERIOR interactiv o să vă ajute să creaţi în egală măsură şi un comportament. Gândiţi-vă nu numai la acţiunile fizice şi la grimasele pe care le-aţi putea face instinctiv când aţi gândi următoarele: „nu sunt pregătit pentru slujba asta, de fapt, *tu* ai face chiar o greşeală dacă m-ai angaja…”, în vreme ce cu glas tare aţi zice „Cred că sunt cel mai potrivit pentru slujba aceasta şi cred că voi fi o bună investiţie pentru compania dumneavoastră”.

În mod similar celui în care cu toţii folosim dialogul grăit pentru a declanşa un răspuns din partea celeilalte persoane, veţi folosi MONOLOGUL INTERIOR pentru a crea o reacţie din partea colegilor actori.

MONOLOGUL INTERIOR vă ajută să creaţi o relaţie chiar şi atunci când nu vorbiţi. Noi, ca public, ne agăţăm de MONOLOGUL INTERIOR al actorului. Adevărul faţă de ceea ce gândiţi versus ceea ce spuneţi ne va face să intrăm într-o relaţie care să presupună un răspuns, o reacţie. Ne identificăm cu toate acestea pentru că rareori spunem *realmente* ceea ce gândim. Dacă am spune ceea ce gândim cu adevărat, nu am mai reuşi să ne atingem scopurile. Noi ne pregătim să verbalizăm exact ceea ce este necesar pentru a obţine reacţia dorită. Dacă vreţi să facă sex cu voi cineva nu-i puteţi zice: „Hei, ascultă, chiar vreau să fac sex cu tine”. În schimb, îi spuneţi persoanei că e atrăgătoare; luaţi masa împreună şi beţi un pahar cu vin, sunteţi simpatici, fermecători şi înţelegători; vă prefaceţi că ascultaţi vorbăria fără noimă a celuilalt şi, în general, pierdeţi prea multă vreme vorbind despre o mulţime de lucruri de care puţin vă pasă. Când personajul lui Jack Nicholson, Melvin Udall, din *As Good As It Gets* (*Mai bine nu se poate*), merge la Carol Connelly (Helen Hunt) la restaurantul unde ea este chelneriţă, ei discută despre fiul astmatic al lui Carol. În vreme ce femeia povesteşte despre starea gravă a copilului Jack, adică Melvin, are categoric un MONOLOG INTERIOR fără nicio legătură cu sănătatea fiului ei. Când îl urmăriţi pe Jack cum o ascultă pe Carol, vă daţi seama din comportamentul lui că se gândeşte la ceva mult mai riscant. Sigur că Melvin nu poate să deschidă gura şi să facă vreun avans romantic – ar da dovadă de lipsă de sensibilitate –, dar *poate* şi chiar *se gândeşte* la lucruri destul de indecente. Acest MONOLOG INTERIOR nu numai că arată că Melvin este un tip care are păcatele lui omeneşti, dar generează totodată atracţia dintre cele două personaje.

Un alt exemplu de MONOLOG INTERIOR obişnuit, pe care probabil l-aţi întâlnit, este atunci când întrebaţi pe cineva: „Ai impresia că m-am îngrăşat? Mi se pare că am pus câteva kilograme”. Dar MONOLOGUL INTERIOR încearcă să-l provoace pe celălalt să spună că de fapt chiar aţi *slăbit*. Aşadar, aţi vrea să

spuneţi: „Te rog, zi-mi că arăt mai slabă… Am cheltuit atâţia bani pe alimente congelate, minuscule, semipreparate şi cu gust de carton…”.

MONOLOGUL INTERIOR trebuie scris pe script în forma în care e gândit.

Asta înseamnă că, şi dacă sunteţi un mare filosof din insula Rhodos, gândurile trebuie să fie simple, necizelate, rudimentare, deloc complicate, pur şi simplu primare. Uneori, dialogul interior este atât de simplist, încât pare copilăros, un fel de bâjbâială fără logică. Doar când vorbim cu glas tare totul devine logic. Ceea ce spunem şi ceea ce gândim este adesea diferit şi chiar contradictoriu.

MONOLOGUL INTERIOR este scriptul suplimentar al oricărui film care joacă în faţa ochilor noştri tot timpul. Printr-un MONOLOG INTERIOR actorul poate obţine o viaţă interioară şi adevăruri pentru personajul său, ceea ce adaugă amănunte care nu ar putea fi obţinute altfel.

MONOLOGUL INTERIOR este ceea ce nu putem spune cu glas tare pentru că ar intra în antiteză cu atingerea OBIECTIVULUI SCENEI.

Imaginaţi-vă o scenă în care personajul vostru a ieşit la o întâlnire într-un restaurant. Partenera este o persoană extrem de atrăgătoare, deşteaptă şi educată, în vreme ce personajul vostru nu este. Dacă vă veţi lăsa partenera să îşi dea seama că vă simţiţi nesigur şi stupid, aveţi toate şansele să fie ultima voastră întâlnire cu ea. Mostră de dialog:

PERSONAJUL VOSTRU

Grozav restaurant, până şi muzica e bună!

PARTENERA

Da, e Mozart. Găsesc că stimulează şi calmează în acelaşi timp.

(Fredonează câteva măsuri ca o avizată cunoscătoare.)

Care este compozitorul tău preferat?

PERSONAJUL VOSTRU

Mi-e o foame, de-ar veni mai repede chelnerul!

Să analizăm aceeaşi scenă folosind MONOLOGUL INTERIOR, respectiv ceea ce aţi gândit şi simţit realmente – adică, probabil, că sunteţi nişte inculţi plini de temeri şi nelinişte. Scrieţi MONOLOGUL INTERIOR *între ghilimele şi în creion*, *imediat sub replica din text căruia îi corespunde*.

***Nu uitaţi*:** OBIECTIVUL SCENEI, OBSTACOLELE, SUBSTITUIREA, MOMENTUL DINAINTE ŞI LOCUL/AL PATRULEA ZID se scriu *deasupra* scenei; IMAGINILE INTERIOARE *sub* cuvintele cărora le aparţin; INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE *în dreapta parantezelor drepte* care le delimitează, iar FAPTELE *în stânga*. Şi acum MONOLOGUL INTERIOR *între ghilimele*, *sub* replică şi *pe diagonală* în pagină, exact unde va trebui să le gândiţi când veţi rosti textul respectiv.

Scena întâlnirii cu mostre de MONOLOG INTERIOR

MONOLOG INTERIOR (M.I.) = *„Trebuie să-ţi spun repede ceva, fiindcă stau aici ca prostul şi mă uit şi tare n-aş vrea s-o dau în bară… Eşti atâât de frumoasă. Ce-mi faci? Stai! Fii optimist! Spune ceva, spune ceva inteligent…”.*

PERSONAJUL VOSTRU

Grozav restaurant, până şi muzica e bună!

M.I. = *„A, da, deşteptule! Foaaarte inteligent! Ce bou pot să fiu! Dacă ar exista o puşcărie pentru prostie, aş fi condamnat pe viaţă…”.*

PARTENERA

Da, e Mozart. Găsesc că stimulează şi calmează în acelaşi timp.

M.I. = „Tot ce ştiu despre Mozart este că era neamţ… Sau era austriac? Ori elveţian? De ce trebuie să fii tu atât de sexy şi eu atât de cretin? Te rog, te rog, pentru Dumnezeu, nu mă mai întreba nimic despre muzica clasică…”.

(Fredonează câteva măsuri ca o avizată cunoscătoare.)

Care este compozitorul tău preferat?

M.I.: *„Ce?! Habar n-am. Repede, trebuie să schimb subiectul…”.*

PERSONAJUL VOSTRU

Mi-e o foame, de-ar veni mai repede chelnerul!

M.I.: *„O, Doamne, ce tâmpenie am scos pe gură! Te gândeşti probabil că sunt un şmecher mare şi tare… Da, da. Orice ratat nenorocit s-ar fi descurcat mai bine decât mine… O, Doamne, o să rămân singur pe veci…”.*

…şi aşa mai departe.

După cum puteţi vedea, MONOLOGUL INTERIOR înzestrează portretul cu vulnerabilităţi omeneşti. Astfel, personajul devine simpatic publicului, pentru că publicul se identifică întotdeauna cu persoana nesigură şi temătoare, nu cu aceea neînfricată şi foarte hotărâtă.

MONOLOGUL INTERIOR vă ajută să vă străduiţi şi mai

tare să vă atingeţi OBIECTIVUL SCENEI.

Asta pentru că vorbele rostite sunt adesea foarte diferite de ceea ce gândiţi cu adevărat şi vă obligă să vorbiţi fără şir, exagerând, doar pentru ca persoana cealaltă să creadă că spuneţi adevărul. La o petrecere, întotdeauna vă daţi seama care sunt cei care vă antipatizează. Sunt cei care atunci când vă întâlnesc dau impresia că sunt încântaţi că vă revăd. Spun chestii de genul: „De când nu te-am mai văzut! Ce mă bucur să te revăd! Arăţi senzaţional! Trebuie să Ne mai vedem! Hai să luăm masa împreună”. Când, de fapt, gândesc aşa: „Încă n-a trecut destul de când nu ne-am văzut. Cum te văd, îmi amintesc de porcăriile pe care mi le-ai făcut. Mi se face scârbă. Dacă am lua masa împreună, probabil că mi s-ar face greaţă pe loc!” Ecuaţia funcţionează cam aşa: cu cât entuziasmul este mai mare, cu atât antipatia este mai mare.

MONOLOGUL INTERIOR indică ceea ce gândiţi cu adevărat dar nu puteţi spune de teama repercusiunilor.

Imaginaţi-vă o scenă în care personajul vostru, un ziarist, este denigrat de şeful lui, directorul ziarului. Iată dialogul propriu-zis:

DIRECTORUL
Articolul ăsta pe care l-ai scris este infect. Şi un copil de zece ani ar scrie mai bine.

PERSONAJUL VOSTRU
Vă mulţumesc, domnule, am să mai lucrez la el.

DIRECTORUL
Perfect! Dacă ai nevoie de ajutor, asistenta mea, Edna, poate lucra cu tine.

PERSONAJUL VOSTRU
Edna e foarte bună, excelentă sugestie.

DIRECTORUL
Şi acum du-te şi pune-te pe treabă.

MONOLOGUL INTERIOR funcţionează cam aşa:

DIRECTORUL:
Articolul ăsta pe care l-ai scris este infect. Şi un copil de zece ani ar scrie mai bine.
„Tu vorbeşti, nenorocitule? N-ai pic de talent. Habar n-ai să scrii. Pentru că mai mult te preocupă băuturica decât ce aşterni în pagină…”.

PERSONAJUL VOSTRU:
Vă mulţumesc, domnule, am să mai lucrez la el.
„Mulţumesc pentru nopţile de nesomn. Mulţumesc că am ajuns să mă urăsc, să mă dispreţuiesc. Îmi vine să mă omor…”.

DIRECTORUL
Perfect. Dacă ai nevoie de ajutor, asistenta mea, Edna, poate lucra cu tine.
„Fufa de Edna? O să-mi fie de foarte mare ajutor. Ce să zic?!”

PERSONAJUL VOSTRU
Edna e foarte bună, excelentă sugestie.
„Edna e bună, într-adevăr. Mai ales când se pune pe treabă şi îngenunchează la comandă…”.

DIRECTORUL
Şi acum du-te şi pune-te pe treabă.

„Vedea-te-aş crăpând în chinuri groaznice…”.

Sigur că personajul vostru nu poate spune tot ceea ce gândeşte, pentru că şi-ar pierde slujba.

MONOLOGUL nostru INTERIOR poate asezona o conversaţie banală şi plicticoasă.

Gândurile necuviincioase, cele vulgare sau cele despre activităţi de-a dreptul ilegale fac conversaţia mult mai palpitantă. Indiferent că ne petrecem vremea cu un reprezentant al sexului opus sau al sexului de care vă simţiţi atraşi, există întotdeauna ocazia şi o tendinţă de a gândi cu conotaţii sexuale. Ne întrebăm cum ar fi să sărutăm persoana respectivă, cum s-ar descurca la pat etc. Chiar când nu există niciun fel de chimie între doi actori, ea poate fi creată. Sexualitatea este forţa primordială în raport cu care se pot stabili legături şi transforma un dialog plicticos într-o scena fierbinte. Când eram încă actriţă, aveam un prieten actor care căpătase un rolişor în *Archie Bunker’s Place*, o adaptare pentru televiziune a lui *All în the Family*. El trebuia să dea o comandă unei chelneriţe foarte atrăgătoare şi să-i spună aşa: „Aş vrea o friptură, te rog”. Prietenul meu nu ştia acea vorbă înţeleaptă care spune „Nu există roluri mici, ci doar actori fără talent”. Drept care n-a dat atenţie replicii de doar câteva cuvinte. Carroll O’Connor, vedeta serialului, s-a îndreptat spre prietenul meu şi i-a şoptit la ureche: „Găseşti că fata care o interpretează pe chelneriţă e drăguţă?”

„Te cred şi eu”, a răspuns prietenul meu.

„Ai vrea să te culci cu ea?”, l-a întrebat O’Connor.

„Fireşte!!”, a spus prietenul meu în vreme ce-i creştea testosteronul.

„Păi, atunci când spui replica: «Aş vrea o friptură, te rog…»”.

„Da?”

Prietenul meu aştepta ca O'Connor să continue.

„Foloseşte-te ţie ocazie!"

MONOLOGUL INTERIOR furnizează informaţii pe care nu le dă dialogul propriu-zis – ajutându-vă să aveţi de câştigat în raport cu ceea ce urmează în text şi care nu e cuprins în dialog pentru că ar însemna să dezvăluie totul prea curând.

Una dintre primele scene ale filmului lui Neil LaBute *Your Friends and Neighbors*, este o cină pe care o oferă personajele Mary şi Barry care tocmai s-au mutat la ţară, pentru că s-au săturat de viaţa la oraş. În scena respectivă, Mary laudă la superlativ avantajele vieţii rurale – cât se bucură că s-a mutat, ce mult i s-a schimbat viaţa în bine şi cât s-a îndreptat relaţia ei cu Barry. Ea declară toate astea în ciuda faptului că este extrem de nefericită. Se simte izolată de prieteni şi de viaţa ei la birou. Mary se mutase între altele la ţară ca să petreacă mai mult timp cu Barry, iar acum descoperise că ajunsese să stea cu el *mult prea mult*.

În film, nemulţumirile lui Mary o îndeamnă la o idilă cu chipeşul şi alunecosul Cary (Jason Patrick). Când am căutat o sursă de inspiraţie pentru MONOLOGUL INTERIOR al personajului Mary în această scenă, i-am spus lui Amy Brennam, care o interpretează pe Mary, că trebuia să se simtă atrasă de Cary, care va face demersurile necesare pentru aventura lor ulterioară. Am decis ca Mary să vorbească despre extraordinara ei hotărâre de a se muta la ţară având ca MONOLOG INTERIOR ceva de genul: „Îmi displace totul aici şi când spun *displace* încă nu e de ajuns, urăsc locul ăsta, îl detest, iar Barry a ajuns un ţărănoi plicticos". Acest şir de gânduri urma să fie întrerupt de Mary (Amy) când se uita spre Cary (Jason) şi îşi spunea: „Ce trăsnet arăţi! Aş vrea să…" (şi aici puteţi completa cu ceea ce credeţi că s-ar potrivi cu versiunea

porno şi destrăbălată a lui Amy). Chiar dacă dialogul pentru Mary nu are nimic de-a face cu relaţia ei – trecută, prezentă şi viitoare – cu Cary, felul în care Amy foloseşte MONOLOGUL INTERIOR face ca sentimentele lui Mary şi intenţiile ei să fie mai mult decât clare pentru Cary şi pentru public. Folosirea monologului interior pentru această scenă a dus la două rezultate. Mai întâi, folosind MONOLOGUL INTERIOR, Mary (Amy) se adresează subconştientului lui Cary (Jason), transmiţându-i subliminal că îl doreşte. Astfel, subconştientul lui începe s-o urmărească, lucru pe care nu l-ar fi făcut altfel, pentru că este măritată şi aparent nu e disponibilă. Oamenii, în general, nu fac nicio mişcare dacă nu sunt siguri că merg drept la ţinta şi că nu vor fi respinşi. Ori dacă simt că nu sunt doriţi. În al doilea rând, stabilind că există o atmosferă care se încinge tot mai tare între cele două personaje, MONOLOGUL INTERIOR ajută să umbrească anumite întâmplări, care ar putea crea publicului un sentiment de anticipare. Din acest exemplu tragem următoarea concluzie.

MONOLOGUL INTERIOR vă oferă ceva de transmis atunci când nu aveţi dialog.

În teatru şi mai ales în film, există scene în care nu există dialog sau în care celălalt personaj recită un lung monolog pe care îl ascultaţi. În loc să staţi acolo ca o stană de piatră, puteţi folosi MONOLOGUL INTERIOR şi în felul acesta ascultatul vostru devine unul activ. De exemplu, în *Unfaithful* (*Infidela*), Diane Lane trebuie să îşi descrie sentimentele în timp ce merge spre casă într-un tren în care este o linişte desăvârşită, respectiv, ce a simţit personajul său Connie Sumner prima dată când şi-a înşelat bărbatul cu Paul, amantul ei mai tânăr. Ea trebuie să transmită faptul că această experienţă a făcut ca personajul ei să se simtă înălţător, dar şi vinovată, curioasă, tristă, dorindu-şi mai mult, dar şi foarte singură, toate cam în acelaşi timp. Cum poţi să redai toate astea

fără dialog? Cu ajutorul IMAGINILOR INTERIOARE ŞI MONOLOGULUI INTERIOR noi, publicul, vedem cum aceste sentimente contrastante se manifestă prin chipul şi trupul Dianei. Ea ne face să simţim că suntem, parcă, în pielea ei, trăind întâmplarea şi toate gândurile şi emoţiile care decurg din aceasta.

MONOLOGUL INTERIOR poate da un scop şi magnitudine momentelor din text care par monotone sau nesemnificative.

Atunci când se face analiza textului, nu trebuie considerată nicio parte din dialog ca fiind neimportantă. Când miza este mare, până şi un oftat are semnificaţia sa; iar un pas înapoi poate transmite senzaţia că încărcătura emoţională este uriaşă. Nimic nu trebuie lăsat la voia întâmplării pentru că atunci când o faceţi *voi*, o face şi publicul.

De exemplu, în multe texte veţi găsi un personaj care cântă la un loc cu ceilalţi. Poate părea destul de inofensiv un grup de persoane care cântă, să spunem, *Mulţi ani trăiască* sau care, bete fiind, bălmăjesc nişte melodii în jurul pianului în timpul unei scene de petrecere. De voi depinde să daţi un sens mai personal şi care să fie demn de remarcat atât cuvintelor cântecului, cât şi situaţiei respective. Într-un film de pe canalul ABC, *Their eyes were watching God,* ai cărui producători executivi au fost Oprah Winfrey şi Quincy Jones, există o scenă în care oamenii dintr-un oraş cântă împreună. Filmul spune povestea lui Janie (interpretată de Halle Berry), o tânără de la începutul anilor 1900 care şi-a petrecut cea mai mare parte din tinereţe fiind oprimată, manipulată şi criticată. Ea îl întâlneşte pe Joe Starks care îi oferă o viaţă nouă, extraordinară, cu libertatea de a explora şi descoperi. Joe, o duce la Eaton Ville, primul oraş din America condus de, aşa cum spune Joe, „Oameni de culoare uniţi. Ei şi-au făcut singuri oraşul”. Ea pleacă cu el şi, când ajung la Eaton Viile, descoperă că este nevoie

de experienţa şi pregătirea lui Joe ca să creeze un oraş realmente în acest stil. Joe ajunge să fie primarul ales şi Janie, prima doamnă. În oraş este adus primul felinar de stradă din istoria oraşului în camioane Sears şi Roebuck. Pentru a se scoate în evidenţă caracterul benefic al acestui eveniment, precum şi importanţa sa, este organizată o festivitate a aprinderii felinarului, pentru a arăta că Eaton Ville este acum „primul oraş integral de culoare din întreaga Americă!”, cum îl denumeşte Joe în discursul pe care îl ţine în faţa locuitorilor oraşului. Când Amos cere ca şi doamna primar Starks (Janie) să spună câteva cuvinte, Joe îi taie vorba şi îi închide gura zicând: „Doamna primar Starks nu ştie să ţină cuvântări. Nu de asta am luat-o de nevastă”. Remarca o distruge pe Janie: Joe îi promisese că va avea lumea întreagă la picioare şi, când colo, reacţionează ca toţi ceilalţi din viaţa ei: strivindu-i personalitatea, făcând-o să se simtă proastă, neajutorată şi neimportantă. N-are voie să vorbească. Joe îşi termină discursul mobilizator către alegători şi îi pune să cânte. Există o privire plină de speranţă pe chipurile celor din oraş, în contrast direct cu privirea lui Janie. Joe era singura ei speranţă pentru o alta viaţă şi un viitor diferit, ori acum se dovedise ca totul nu fusese decât o minciună.

Când am lucrat scena cu Halle, am fi putut cu uşurinţă să-i dăm acea încărcătură emoţională a femeii care suferă şi este dezamăgită de o viaţă întreagă care a ieşit prost. Dar, oferind doar această realitate a suferinţei şi trădării, ar fi reieşit că ea s-a dat bătută şi s-a lăsat învinsă. Nu ai nimic de câştigat atunci când îţi recunoşti înfrângerea sau te dai bătută. Apare senzaţia de neajutorare, nu doar pentru personaj, dar şi pentru actor şi public. Ca actori, nu trebuie niciodată să alegeţi să deveniţi neajutoraţi sau victime ale traumelor din viaţă. Călătoria încetează atunci când încetaţi să mai încercaţi vreo schimbare, chiar şi în situaţiile insuportabile. Pentru a reuşi să transformăm personajul ei într-un învingător, în completă opoziţie cu o victimă a înfrângerilor, am

încercat să introducem aspecte ale problemelor personale ale lui Halle, probleme care o făceau să tânjească după speranţă şi schimbare şi care în perioada filmărilor păreau să fi devenit de-a dreptul îngrozitoare şi să nu-i mai ofere nicio şansă că le va putea rezolva vreodată. Apoi am oferit un MONOLOG INTERIOR care să creeze o aşteptare plină de speranţă. Ea a închis ochii şi a cântat versurile melodiei:

„Voi lăsa să strălucească luminiţa din mine
O voi lăsa sa strălucească,
O voi lăsa să strălucească iar şi iar”…

Şi, în acelaşi timp, le-a infuzat speranţa în rezolvări viitoare, gândind un MONOLOG INTERIOR care ar fi sunat aşa:

M.I.: *„Îl urăsc şi m-a minţit ca toţi ceilalţi din viaţa mea, dar n-am să mă dau bătută şi n-am să mă dispreţuiesc. Nu voi fi o victimă! Nu voi mai fi. O să găsesc o cale, va exista o cale, există speranţe pentru mine, există măcar un licăr de speranţă pentru mine, nu mă dau bătută. Dacă o fac, am să mor. Această luminiţă a speranţei este a mea şi nu voi lăsa pe nimeni să mi-o ia din nou, îmi voi lăsa speranţele şi visele să strălucească.*

Nu mă voi da bătută, nu ştiu cum şi când se vor schimba lucrurile, dar voi arăta cine sunt şi voi lăsa să strălucească luminiţa din mine, o voi lăsa să strălucească”.

Acest MONOLOG INTERIOR i-a dat posibilitatea lui Halle şi personajului ei să-şi adune puterile şi să meargă mai departe pentru a purta lupta inevitabilă cu care avea să se confrunte – ca femeie şi mai ales ca femeie de culoare. Într-o scenă care a fost scrisă pentru a exprima căderea lui Janie, MONOLOGUL INTERIOR a dat scenei un scop, o speranţă şi o posibilitate de rezolvare.

MONOLOGUL INTERIOR poate fi traducerea în variantă

neruşinată şi de-a dreptul ireverenţioasă a dialogului scris.

Acest lucru este valabil atunci când trebuie să recreaţi situaţii de viaţă nu tocmai veridice, cum ar fi păruielile din telenovele. Este foarte dificil să simţiţi sau să redaţi în mod realist aceste păruieli pentru că, din fericire, viaţa arareori le oferă femeilor suficiente scuze pentru a se avânta într-o bătaie în care să-şi rupă părul din cap una alteia şi să se gheruiască pe ochi, asta, bineînţeles, dacă nu cumva respectivele doamne se trezesc teleportate misterios în platoul unde se filmează *The Jerry Springer Show*. Şi, cu toate acestea, în seriale (şi mai ales în telenovele), astfel de bătăi între tipe se întâmplă mereu. Sharon Case, actriţa câştigătoare a Premiului Emmy, care interpretează personajul Sharon Newman din *The Young and the Restless* (*Tânăr şi neliniştit*) a trebuit să devină o certăreaţă profesionistă. Personajul ei se păruise cu soacra, cumnata şi fosta cea mai bună prietenă (care devine fostă pentru că se încurcase cu soţul din serial al lui Sharon). Dialogul în aceste scene este foarte picant sau cel puţin atât de scandalos cât o permite CNA-ul în cazul serialelor programate în timpul zilei. Când Sharon a venit s-o ajut cu scenele respective, i-am sugerat să folosească MONOLOGUL INTERIOR ca să simtă nevoia (OBIECTIVUL SCENEI) de a se implica într-o asemenea ceartă. Eu şi Sharon am creat un MONOLOG INTERIOR extrem de îndrăzneţ, de tupeist şi de agresiv. Am făcut acest lucru folosind informaţii personale explicative care să aibă legătură directă cu SUBSTITUIREA aleasă de ea pentru partenerele din serial – acel tip de material care l-ar fi făcut şi pe cel mai puternic adversar să aibă momente de slăbiciune din pricina tonului insinuant, revelator şi vulgar. MONOLOGUL INTERIOR i-a permis lui Sharon să simtă cu adevărat nevoia să se certe, lucru care altfel i s-ar fi părut mult prea teatral şi regizat. Probabil că vă întrebaţi: „Oare ce-şi spunea Sharon în MONOLOGUL ei INTERIOR”? Din păcate, nu vă pot spune. Tocmai asta e caracteristica MONOLOGULUI INTERIOR.

Trebuie să fie personal, intim şi atât de umilitor, încât să creeze acea taină care se adaugă experienţei publicului, făcându-l să simtă emoţii şi gânduri mai presus de cuvântul scris.

Când vă personalizaţi MONOLOGUL INTERIOR, aveţi grijă să fie logic în raport cu OBIECTIVUL SCENEI şi cu SUBSTITUIREA, precum şi cu felul în care v-aţi personalizat OBSTACOLELE ŞI IMAGINILE INTERIOARE.

Din pricina naturii MONOLOGULUI INTERIOR şi a muncii mele – etica profesorului de actorie semănând cu aceea a psihiatrului care trebuie să păstreze confidenţialitatea relaţiei sale cu clientul/pacientul – nu pot discuta MONOLOGUL INTERIOR al altcuiva. Actorul trebuie să aibă încredere că nu-i voi dezvălui niciodată secretele, astfel încât să se simtă în largul lui şi să-mi dea informaţiile cele mai intime pe care uneori nu le împărtăşeşte nici măcar familiei sau terapeutului. Eu folosesc aceste secrete ca sursă de inspiraţie care să dea o altă dimensiune, lumini şi umbre muncii sale. Folosirea secretelor în munca actorului este esenţială pentru obţinerea unei interpretări dinamice. Cum nu pot dezvălui secretele nimănui, voi folosi un caz din propria mea viaţă, un nenorocit de scelerat de fost partener (şi dacă te întrebi dacă nu cumva eşti chiar *tu*, ştii tu cine, s-ar putea ca tocmai despre tine să fie vorba) ca să vă arăt cum să vă personalizaţi MONOLOGUL INTERIOR. În piesa *A Boy's Life* există o scenă în care personajul Lisei găseşte chiloţeii unei alte fete în patul ei, în timp ce începe să facă dragoste cu iubitul ei Don care într-adevăr o înşelase şi ştia că trebuie să-şi acopere cumva fapta ca să n-o piardă pe Lisa, pentru că în ciuda acestei aventuri pasagere, o iubeşte. Lisa îl iubeşte şi ea, dar, dacă l-ar lăsa să scape prea uşor, asta îl va face pe Don să-şi imagineze că poate repeta povestea oricând – aşa încât îl fierbe puţin înainte să-l ierte.

— **OBIECTIVUL GLOBAL:** „să fiu iubit".

— **OBIECTIVUL SCENEI**: „să te fac să spui sau să faci ceva ca să îndrepţi situaţia" (ca să putem rămâne împreună).

— **OBSTACOLELE TEXTULUI:**

1. Don s-ar putea să repete aventura.

2. Don nu are remuşcări.

3. Farmecul şi umorul lui Don îl ajută de obicei să nu dea socoteală pentru comportamentul lui inacceptabil.

4. Experienţa Lisei cu „băieţi răi”.

5. Dacă Lisa ar deveni prea agresivă şi prea pornită, l-ar putea pierde pe Don.

— **SUBSTITUIREA:** fostul. Un bărbat care m-a înşelat mereu şi nu cu una, ci cu mai multe frumoase tinerele, precum şi cu un gay pe nume Alan.

— **OBSTACOLE PERSONALIZATE:**

1. Fostul părea a fi un dependent de sex, ceea ce-l făcea şi mai greu de schimbat ori de îndreptat.

2. Fostul nu prea avea remuşcări când era prins, decât dacă îl ameninţam că îl părăsesc.

3. Fostul spunea mereu că îi pare rău, dar mă înşela din nou.

4. Deja ştiam cum stau lucrurile, pentru că fusesem minţită de mult prea multe ori în trecut.

5. Experienţa mea cu bărbaţi necinstiţi.

6. Experienţa lui: le înşelase şi pe fostele sale iubite.

7. Şi care mama naibii îi erau, de fapt, preferinţele sexuale?

— **MOMENTUL DINAINTE:** Clipa în care dădeam o petrecere şi l-am găsit în dormitorul nostru cu Connie, când tocmai încălca una dintre cele zece porunci. Am rămas acolo nevenindu-mi să-mi cred ochilor şi întrebându-mă dacă prezenţa mea (sau o găleată cu apă rece) i-ar putea opri. El mi-a zis: „Pleacă, nu vezi că sunt ocupat?!” (Nu inventez, chiar aşa mi-a zis – o amintire vie, pe care fără îndoială nu o voi uita niciodată.)

— **LOCUL/AL PATRULEA ZID:** Dormitorul nostru în care trăisem împreună şi imaginea păcatului descris anterior.

Ceea ce urmează este un fragment din *A Boy's Life* în care se analizează personajul meu şi OBIECTIVUL GLOBAL, OBIECTIVUL SCENEI, SUBSTITUIREA pentru Don, OBSTACOLELE personale, MOMENTUL DINAINTE, LOCUL/AL PATRULEA ZID ŞI IMAGINILE INTERIOARE – care vor decurge clar din MONOLOGUL INTERIOR.

În scenă, Lisa ridică jignitoarea probă, respectiv chiloţelul şi îl înfruntă pe Don, care se uită fără să scoată o vorbă la obiectul incriminator.

A BOY'S LIFE

„Ai cui sunt chiloţeii aceştia împuţiţi şi de doi bani? Ai târfei de Jillanne? Ai fufei de Connie? Sau ai nenorocitului de Alan? Spune, spune!

LISA

E tot ce ai de zis?

„Vrei să-mi închizi tot timpul gura zicând că sunt proastă. Cine e prostul acum, boule?"

DON

Ce-ai vrea să mai spun?

„Te dai mare scriitor şi nu ştii ce să spui… Toate vorbele alea mari, pe care le foloseşti incorect de altfel, nu-ţi sunt de niciun folos acum!…".

ELISA

Ce-ar fi să-ţi ceri scuze?

„Minte de găină ce eşti! Nici nu ţi-a dat prin cap să spui «îmi pare rău». Şi să şi crezi în vorbele astea. Poate că nu cunoşti

sensul lor, domnule scriitor. Ce proastă pot să fiu că te iert de fiecare dată…”.

Şi acum încercaţi să interpretaţi scena de mai sus (din perspectiva lui Don sau a Lisei), folosind MONOLOGUL vostru INTERIOR (bazat pe instrumentele anterioare). Să vedem ce comportament ar reieşi. Observaţi cum MONOLOGUL INTERIOR oferă o altă dimensiune a comportamentului, dându-vă posibilitatea să vorbiţi şi să gândiţi în acelaşi timp – aşa cum fac oamenii în realitate.

MONOLOGUL INTERIOR nu trebuie învăţat pe dinafară, dar gândurile şi ideile care stau la baza lui trebuie memorate.

Un MONOLOG INTERIOR vă varia ori de câte ori se joacă scena, dar se va reţine doar conceptul general a ceea ce a fost scris. Gândiţi-vă la MONOLOGUL INTERIOR pe care l-aţi scris pe pagina respectivă ca la o schiţă generală şi apoi lăsaţi-vă în voia imaginaţiei.

MONOLOGUL INTERIOR: APLICAŢIE PRACTICĂ

Să analizăm o scenă din Macbeth, Actul II, scena 2, ca să explorăm cum funcţionează aplicarea în practică a MONOLOGULUI INTERIOR. În scena anterioară acesteia, ambiţia exagerată a lui Lady Macbeth o face să manipuleze slăbiciunea soţului ei, convingându-l să-l ucidă pe rege, ca să ajungă el rege, şi, mai important, ea regina.

Această scenă este, în sine, o ceartă între soţ şi soţie. Iată dialogul propriu-zis:

MACBETH[4]
(Actul II, Scena 2)

MACBETH
(Privindu-şi mâinile însângerate)
Privelişte cumplită!

LADY MACBETH
Ce vorbă fără rost, nepotrivită…

MACBETH
Când am pătruns la rege în iatac,
L-am auzit pe un curtean buimac
Strigând prin somn: ”Omor”.
Şi l-a trezit. Pe celălalt.
Pe urmă-au adormit,
Făcându-şi rugăciunea mai-nainte,
Rugând pe Domnul să-i binecuvânteze.

LADY MACBETH
Stau doi curteni acolo, împreună.

MACBETH Iar celălalt a spus atunci:
„Amin!” Cum nu eram cu cugetul senin,
şi mâinile-mi erau de sânge pline,
A vrut zadarnic mâna să se-nchine.

LADY MACBETH
Să nu ne mai gândim chiar într-atât…

MACBETH
Şi nici n-am izbutit să spun „Amin!”,

4 Notă: Traducere din limba engleză de Dan Amedeu Lăzărescu. (n. tr.)

Ci mi-a rămas în gât.

LADY MACBETH
Să nu ne mai gândim,
Căci ne face să înnebunim.

MACBETH
Mi s-a părut atunci c-aud un glas
Strigând cumplit: ”Nu mai dormiţi! Macbeth
Ucide somnul!”
Somnul fără vină,
Urzind mătasea vieţii sfâşiate
De-atâtea griji în viaţă întrupate.
El, alinarea trudei nesfârşite.
Şi leacul blând al minţilor rănite;
El, faurul al doilea al firii,
Ne-mbie la ospăţul vieţuirii.

LADY MACBETH
Ce vrei să spui?

MACBETH
„Rugaţi-vă de Domnul!”
Striga mereu: ”Glamis ucis-a somnul,
Nici Cawdor nu va mai putea dormi,
şi nici Macbeth, nici noapte şi nici zi”.

LADY MACBETH
Dar cine strigă aşa? Viteze thane,
Cu gândurile-acestea năzdrăvane,
Îţi înjoseşti trufaşa îndrăzneală
Şi dai la toţi prilej de bănuială.
Hai du-te, spală-ţi mâinile de sânge.

Dovezile omorului le strânge:
Jungherele de ce le-oi fi adus.
Le ia şi să le duci acolo, sus.
Şi pe curteni cu sânge să-i mânjeşti!

MACBETH Nu pot s-o fac, oricât îmi porunceşti.
Mă înspăimânt de fapta săvârşită.
Vrei să le duci, soţia mea iubită?

LADY MACBETH
Voinţa ţi-a ajuns neputincioasă!
Voi duce eu jungherele-n iatac.
Şi cel ce-i mort, şi cei ce-n somn mai zac,
Nu sunt decât icoana fumurie
A unor basme din copilărie,
Cu-n chip de drac copiii să-nspăimânte.
De sângerează rănile lui crunte,
Cu sânge-i voi mânji pe cei culcaţi,
Ca numai ei să pară vinovaţi.
(Iese.)

Alegerile pentru următorul MONOLOG INTERIOR sunt doar sugestii pornind de la text. Pentru a crea realmente un MONOLOG INTERIOR trebuie să-l faceţi foarte personal şi să includeţi informaţiile şi alegerile făcute în concordanţă cu alte instrumente. Când citiţi sugestiile mele de MONOLOG INTERIOR pentru *Macbeth* încercaţi să vă imaginaţi ce aţi scrie în MONOLOGUL vostru INTERIOR profund personal.

Nu uitaţi: MONOLOGUL INTERIOR trebuie scris de mână, *între ghilimele*, *printre* rândurile dialogului. Gândurile trebuie să fie poziţionate exact unde le veţi avea în MONOLOGUL INTERIOR atunci când vă veţi spune replicile sau vă veţi asculta partenerul. MONOLOGUL INTERIOR începe întotdeauna înaintea dialogului

propriu-zis.

MONOLOGUL INTERIOR din punctul de vedere al lui Macbeth

— OBIECTIVUL SCENEI pentru Macbeth: „să te fac să mă absolvi de vină”.

MACBETH
(Actul II, Scena 2)

„Oare a meritat să fac ce am făcut? Am mâinile însângerate, am ucis un om şi nu voi mai fi niciodată acelaşi…
Sunt o fiinţă îngrozitoare, cumplită şi voi sfârşi în iad”.

MACBETH
(Privindu-şi mâinile însângerate)
Priveliţte cumplită.
„Era sânge peste tot. Eu nu am vrut s-o fac, dar m-ai împins tu… De ce te-oi fi ascultat?”

LADY MACBETH
Ce vorbă fără rost, nepotrivită…
„… Cum poţi spune asta? A fost oribil. Dar poţi să spui orice pentru că nu ai fost acolo. Ce-am să mă fac? Cred că m-a văzut cineva. Cred că aud voci. Ori înnebunesc de-a dreptul?”

MACBETH
Când am pătruns la rege în iatac,
L-am auzit pe un curtean buimac
Strigând prin somn: ”Omor”.
Şi l-a trezit. Pe celălalt.
Pe urmă-au adormit,

Făcându-şi rugăciunea mai-nainte,
Rugând pe Domnul să-i binecuvânteze.
„… Vezi cât de grav este? Întotdeauna ai impresia că ai dreptate. Poate că de data asta te-ai înşelat…”.

LADY MACBETH
Stau doi curteni acolo, împreună.
„… Hei, cucoană, nu m-ai auzit? Ţi-am spus că mă tem că aş putea fi prins, dar fireşte că nu mă asculţi ca de obicei. Nu-ţi pasă! Nu mă iubeşti. Crezi că sunt plin de slăbiciuni şi prost. Dar ascultă-mă pe mine. S-ar putea să fi fost un martor. Stai puţin. Sau poate vrei să fiu prins. Intriganto…”.

MACBETH
Iar celălalt a spus atunci: ”Amin!”
Cum nu eram cu cugetul senin,
Şi mâinile mi-erau de sânge pline,
A vrut zadarnic mâna să se-nchine.
„… Mă simt atât de vinovat şi cu frică de Dumnezeu, iar tu stai şi te uiţi de sus la mine, crezându-te mai presus de toate. Ce-o fi în capul tău, femeie? Cine eşti de fapt? De ce te-oi fi luat de nevastă?…”.

LADY MACBETH
Să nu ne mai gândim chiar într-atât…
„… dacă eşti aşa deşteaptă, răspunde-mi…”.

MACBETH
Şi nici n-am izbutit să spun „Amin!”,
Ci mi-a rămas în gât.
„… Atunci de ce s-a întâmplat una ca asta? Ai să-mi dai un răspuns din acela nemilos? Când ai devenit atât de fără suflet? Când?!…”.

LADY MACBETH

Să nu ne mai gândim,

Căci ne face să înnebunim.

„… Iar începi! Mă pui la punct. Simt că-mi pierd minţile, dar ţie nu-ţi pasă. Ascultă, scorpie, CHIAR CRED CĂ ÎNNEBUNESC!”

MACBETH

Mi s-a părut atunci c-aud un glas

Strigând cumplit: ”Nu mai dormiţi! Macbeth

Ucide somnul!” Somnul fără vină,

Urzind mătasea vieţii sfâşiate

De-atâtea griji în viaţă întrupate.

El, alinarea trudei nesfârşite.

Şi leacul blând al minţilor rănite;

El, faurul al doilea al firii,

Ne-mbie la ospăţul vieţuirii.

„Da, da. Tot felul de scrânteli de la un scrântit ca mine. Mai ai nevoie de dovezi că-mi pierd minţile? Doamne, Dumnezeule!”

LADY MACBETH

Ce vrei să spui?

„… Cum adică, tu chiar nu pricepi ce vreau să spun? Am crezut că e cât se poate de limpede. ÎNNEBUNESC. Niciodată n-ai fost atentă la ce spun. Nu ţi s-a părut că am ceva important de zis. În regulă! Hai să mai încercăm o dată. Dar de data asta ascultă-mă atent. Am să încerc să fiu cât mai clar!!!…”.

MACBETH

„Rugaţi-vă de Domnul!”

Striga mereu: ”Glamis ucis-a somnul.

Nici Cawdor nu va mai putea dormi,

Şi nici Macbeth, nici noapte şi nici zi”.

„… Acum înţelegi? Orice tâmpit ar înţelege, numai tu nu vrei. Numai la tine de gândeşti… La tine şi iar la tine. Eşti de un egoism…”.

LADY MACBETH
Dar cine strigă aşa? Viteze thane,
Cu gândurile-acestea năzdrăvane,
Îţi înjoseşti trufaşa îndrăzneală
şi dai la toţi prilej de bănuială.

„Iar începi. Iar mă pui la punct. Cu fiecare suflare nu faci decât să-mi dai de înţeles cât de prost pot fi”.

Hai du-te, spală-ţi mâinile de sânge.
Dovezile omorului le strânge:
Jungherele de ce le-oi fi adus.
Le ia şi să le duci acolo, sus.
Şi pe curteni cu sânge să-i mânjeşti!

„… Nu mai fac absolut nimic. Mi-am riscat viaţa pentru tine şi cu ce m-am ales?! Mi s-a părut o nebunie să-l omor pe rege, dar dacă-ţi imaginezi că mai fac şi altceva înseamnă că eşti mai nebună decât mine. Doamne, doar când mă gândesc la vărsarea asta de sânge mi se apleacă…”.

MACBETH
Nu pot s-o fac, oricât îmi porunceşti.
Mă înspăimânt de fapta săvârşită.
Vrei să le duci, soţia mea iubită?

„… Crezi că deţii controlul suprem asupra mea, dar n-am s-o fac. Pentru nimic în lume!”

LADY MACBETH
Voinţa ţi-a ajuns neputincioasă!
„Iar mă faci tâmpit!”
Voi duce eu jungherele-n iatac.

Şi cel ce-i mort, şi cei ce-n somn mai zac,
Nu sunt decât icoana fumurie
A unor basme din copilărie,
Cu-n chip de drac copiii să-nspăimânte.
De sângerează rănile lui crunte,
Cu sânge-i voi mânji pe cei culcaţi,
Ca numai ei să pară vinovaţi.

„N-ai decât s-o faci tu. Crezi că toate le faci mai bine decât mine. Să te văd cum te descurci tu cu atâta SÂNGE”.

(Iese.)

MONOLOGUL INTERIOR din punctul de vedere al lui Lady Macbeth

— OBIECTIVUL SCENEI pentru Lady Macbeth: „să te fac să-mi dai puterea”.

MACBETH

(Actul II, Scena 2)

„… În sfârşit, l-ai omorât. Data trecută te-ai speriat şi ai dat înapoi. De ce? Pentru că eşti un ratat. Nu-mi vine să cred că te-am luat de bărbat!”

MACBETH

(Privindu-şi mâinile însângerate)

Privelişte cumplită.

„… Nicidecum. Chiar nu pricepi? Acum o să fii rege. Şi, ceea ce este mult mai important, eu o să fiu regină…”.

LADY MACBETH

Ce vorbă fără rost, nepotrivită…

„Hai să terminăm cu paranoia asta de-a dreptul ridicolă şi să facem planuri serioase cum putem să profităm de noua noastră

putere”.

MACBETH

Când am pătruns la rege în iatac,

L-am auzit pe un curtean buimac

Strigând prin somn: ”Omor”.

Şi l-a trezit. Pe celălalt.

Pe urmă-au adormit,

Făcându-şi rugăciunea mai-nainte,

Rugând pe Domnul să-i binecuvânteze.

„... şi ce dacă? Ce contează? Acum eşti rege. Poţi să faci ce vrei...”.

LADY MACBETH

Stau doi curteni acolo, împreună.

„Iar începi! E simplu ca bună ziua, dar eşti prea bou ca să înţelegi. Măiculiţă, ce-am să mă mai distrez ca regină...”.

MACBETH

Iar celălalt a spus atunci: ”Amin!”.

Cum nu eram cu cugetul senin,

Şi mâinile mi-erau de sânge pline,

A vrut zadarnic mâna să se-nchine.

„Nu te mai gândi... Cu gânditul întotdeauna ai stat mai prost”.

LADY MACBETH

Să nu ne mai gândim chiar într-atât...

„Fă ca mine. Gândeşte-te la bani, la putere. Chiar nu pricepi ce grozav o să fie să domneşti peste o ţară întreagă? Eşti aşa un papă-lapte... Ce oi fi găsit la tine, nu ştiu”.

MACBETH

Şi nici n-am izbutit să spun „Amin!”,

Ci mi-a rămas în gât.

„… Sentimentul de vinovăţie este o pacoste… Parcă ai fi amărâta de maică-ta…”.

LADY MACBETH

Să nu ne mai gândim,

Căci ne face să înnebunim.

„Vezi ce simplu e?! Doar ascultă-mă şi o să-ţi fie bine…”.

MACBETH

Mi s-a părut atunci c-aud un glas

Strigând cumplit: ”Nu mai dormiţi! Macbeth

Ucide somnul!” Somnul fără vină.

„Ce te smiorcăi atât? Halal bărbat! Nici nu-i de mirare că şi la pat merge atât de prost. Nici nu vreau să mă gândesc de când…”.

Urzind mătasea vieţii sfâşiate

De-atâtea griji în viaţă întrupate.

El, alinarea trudei nesfârşite.

Şi leacul blând al minţilor rănite;

El, faurul al doilea al firii,

Ne-mbie la ospăţul vieţuirii.

„… Da, da. Revino-ţi”.

LADY MACBETH

Ce vrei să spui?

„Ai făcut-o. Ai omorât un om şi nu ai cum să mai dai înapoi. Mai bine profită. Tu nu vezi decât partea rea a lucrurilor. Eşti un pesimist nenorocit”.

MACBETH

„Rugaţi-vă de Domnul!”

Striga mereu: ”Glamis ucis-a somnul.

„Iar începi… Mai gândeşte-te şi la altceva”.

Nici Cawdor nu va mai putea dormi,

Şi nici Macbeth, nici noapte şi nici zi”.

„Atâta gălăgie şi agitaţie mă sperie. N-ai să înnebuneşti. O să-ţi revii. Linişteşte-te. Dacă nu poţi să dormi, ia nişte somnifere de la mine...”.

LADY MACBETH

Dar cine strigă aşa? Viteze thane,

Cu gândurile-acestea năzdrăvane,

îţi înjoseşti trufaşa îndrăzneală

şi dai la toţi prilej de bănuială.

„... Chiar trebuie să mă gândesc numai eu la toate?”

Hai du-te, spală-ţi mâinile de sânge.

Dovezile omorului le strânge:

Jungherele de ce le-oi fi adus.

„... De ce Dumnezeule oi fi adus arma crimei înapoi aici?! Cum naiba poţi să fii atât de, scuză-mi expresia, criminal de bou?! ...”.

Le ia şi să le duci acolo, sus.

Şi pe curteni cu sânge să-i mânjeşti!

„... De ce trebuie să fiu eu creierul în această căsnicie? Parcă bărbatul trebuia să aibă grijă de femeie... Când te-am cunoscut, erai puternic şi frumos, şi curajos. Ce s-a întâmplat?Acum ai ajuns un descreierat. Norocul tău că eşti rege, că altfel te părăseam de mult...”.

MACBETH

Nu pot s-o fac, oricât îmi porunceşti.

Mă înspăimânt de fapta săvârşită.

Vrei să le duci, soţia mea iubită?

„... A, te pui cu mine? Ce să spun! Mor de frică”.

LADY MACBETH

Voinţa ţi-a ajuns neputincioasă!

„… Bine, n-a mers. Ca de obicei. Dacă vreau ceva, trebuie să fac singură. Doamne, cât de ne folositor poţi fi!”

Voi duce eu jungherele-n iatac.

Şi cel ce-i mort, şi cei ce-n somn mai zac.

Nu sunt decât icoana fumurie

A unor basme din copilărie.

Cu-n chip de drac copiii să-nspăimânte.

De sângerează rănile lui crunte.

Cu sânge-i voi mânji pe cei culcaţi.

Ca numai ei să pară vinovaţi.

„Ce te bâzâi atâta?! Ia nişte sânge de-al regelui şi aruncă pe ceilalţi, ce mare lucru?! Or să pară ei vinovaţi şi noi am scăpat basma curată. Ştiu, ai fi fost în stare şi singur, doar că eşti un cretin fără coloană vertebrală…”.

(Iese.)

Aşa cum am demonstrat în MONOLOGUL INTERIOR anterior, scena poate fi a oricărui cuplu cu mai mulţi ani de căsnicie în spate care se ceartă zdravăn.

Chiar şi cu limbajul foarte poetic al lui Shakespeare, MONOLOGUL INTERIOR ne furnizează o realitate umană general valabilă. Nu contează care este perioada sau locul unde se. Petrece scena, ideea de bază este că oamenii sunt oameni, iar gândurile noastre cele mai sincere şi mai fundamentale, precum şi sentimentele care apar în cuplurile de oameni căsătoriţi vor rămâne aceleaşi, indiferent de secol. MONOLOGUL INTERIOR face ca dialogul din orice perioadă de timp să fie relevant şi atât actorul, cât şi publicul să se poată raporta în mod firesc la el.

Continuaţi MONOLOGUL INTERIOR până când ieşiţi de pe scenă sau până când regizorul strigă „Stop!”

Chiar dacă vă pregătiţi să ieşiţi de pe scenă sau să ieşiţi pe o uşă, sau dacă dialogul s-a terminat, asta nu înseamnă că s-a terminat şi scena. MONOLOGUL INTERIOR este un instrument esenţial.

Mintea voastră continuă să gândească şi când nu vorbiţi.

Marii actori au întotdeauna un MONOLOG INTERIOR puternic, care se joacă în faţa ochilor şi minţii lor. Urmăriţi o scenă cu unul dintre actorii legendari şi observaţi câtă vreme rămâne aparatul de filmat pe ei. Oare de ce la montaj s-a tăiat cadrul pe el sau pe ea când nu vorbeau şi celălalt partener spunea un text înflăcărat? Cel mai adesea pentru că acest actor sau această actriţă, chiar dacă nu vorbesc, foloseşte MONOLOGUL INTERIOR şi acesta li se poate citi pe chip, în ochi, în felul în care stau sau mişcă mâinile. Adesea actorul care foloseşte MONOLOGUL INTERIOR afişează o mai mare nevoie şi patimă decât cel care vorbeşte. MONOLOGUL INTERIOR e unul dintre cele mai puternice instrumente pe care le poate folosi un actor.

CAPITOLUL XI

Instrumentul 11

CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE

Povestea personajului care îl face să fie ceea ce este astăzi.

Noi suntem ceea ce suntem în prezent datorită unui cumul de evenimente trecute, reacţii la aceste evenimente şi reacţiile altora faţă de noi. Acest lucru este valabil pentru orice personaj pe care îl interpretaţi. Când interpretaţi un personaj de treizeci de ani, trebuie să-i atribuiţi toate detaliile existenţei unui om de treizeci de ani. În orice text, personajul a cunoscut nişte CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE care definesc *cine* este el, *cum* se comportă în lume şi *ce* simte că ar trebui să facă spre a supravieţui atât emoţional, cât şi fizic. Trebuie să priviţi personajul din perspectiva lui cine-sunt azi, cercetând informaţiile furnizate în text şi făcând presupuneri pornind de la dialog şi de la trecutul personajului ori de la activităţile prezente. Astfel veţi şti *de ce* personajul întruchipează un anumit lucru. Următorul pas este să vă gândiţi la trecutul personajului, la stările lui sufleteşti şi comportamentale, care rezultă din povestea respectivă. Cu alte cuvinte, *cum* s-au manifestat CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE prin vorbe şi fapte. În final, trebuie să îl personalizaţi, identificând felul în care trecutul personajului se reflectă asupra voastră. Aşadar, să recapitulăm formula pentru:

1. Analizaţi CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE ale personajului, citind şi cercetându-i replicile din script, precum şi felul cum este caracterizat sau cum vorbesc despre el ceilalţi participanţi la dialog (indiferent dacă personajul este sau nu în scenă).

2. Analizaţi felul în care personajul vostru abordează viaţa din punct de vedere fizic, examinând activităţile sale trecute şi

prezente pe care personajul vostru le alege şi pe care se bizuie ca să existe şi să supravieţuiască în lumea sa.

3. Analizaţi de ce personajul face alegerile pe care le face, atât din punctul de vedere al vieţii sociale, cât şi al carierei profesionale. Informaţia derivă din explorarea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE ale personajului, pornind de la informaţiile propriu-zise scrise în text, precum şi de la orice presupoziţie pe care o puteţi face pe baza informaţiilor furnizate de script.

4. Personalizarea: analizaţi felul în care informaţia se raportează la voi şi la propriile voastre CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE.

Să vedem cum funcţionează toate acestea în cazul unui personaj care e un criminal. În primul rând, veţi analiza dialogul personajului şi ce spun alţii despre el, pentru a obţine primul nivel de înţelegere al motivului pentru care personajul ucide; veţi ţine cont de: cum vorbeşte, ce limbaj foloseşte, cum se raportează la ceilalţi, ce trăsături comportamentale are şi cum îl percep ceilalţi. În al doilea rând, veţi cerceta de ce, cum şi pe cine alege să omoare personajul vostru. După aceea analizaţi CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE care sunt descrise în text, şi încercaţi să faceţi speculaţii despre şi să cercetaţi cărui tip de temperament i-ar da naştere istoria personală a personajului. În general, un criminal ucide pentru că trebuie să-şi demonstreze că deţine puterea. La urma urmelor, nimic nu-ţi dă un mai puternic sentiment de putere decât să iei viaţa altcuiva. Cel mai adesea o persoană care simte nevoia să apeleze la gesturi extreme, într-un fel sau altul şi-a pierdut puterea cu violenţă şi fără milă (şi de obicei este o fiinţă primitivă), fie printr-un abuz fizic, fie printr-unul mental. Actul de a ucide îi permite criminalului să simtă că şi-a recăpătat puterea. De obicei, criminalul îşi transformă în mod inconştient victimele într-o reprezentare simbolică a celui care l-a

abuzat. Când e vorba de omoruri, criminalul simte că îşi etalează forţa dominatoare faţă de cel care l-a terorizat iniţial. De fapt, ucigaşul acţionează ca să-şi *vindece* trecutul. După cum se vede, abordarea criminalului din această perspectivă face ca omorul să nu mai fie doar o personalizare a unui rău suprem unidimensional, ci un comportament umanizat.

Dacă veţi interpreta rolul unui criminal, trebuie să corelaţi această dorinţă de afirmare a puterii absolute în raport cu cineva din viaţa dumneavoastră. S-ar putea să vă întrebaţi: „Ce legătură are asta cu mine? N-am avut nicio traumă atât de puternică şi nici dorinţa de a-mi etala puterea”. Dar adevărul este că fiecare s-a gândit cel puţin o dată în viaţă să omoare pe cineva. Pentru majoritatea, acesta a fost doar un scurt moment, o fantezie de rezolvare a unei relaţii devenite intolerabile, instinctul criminal existând. Depinde de voi când şi ce anume declanşează aceste sentimente spre a le folosi ca să alimentaţi vorbele, sentimentele şi acţiunile personajului vostru. Aceasta este o modalitate de a aborda CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE ale personajului şi de a identifica cum se pot recrea în funcţie de propriile CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE.

Tatum O’Neal şi cu mine am lucrat la un material oarecare pentru un exerciţiu la clasă. Textul era despre un personaj care din răutate şi fără nicio remuşcare calcă un om cu maşina şi îl omoară. Eroina se simte îndreptăţită să-l ucidă pe acel bărbat, pentru că o părăsise fără milă Tatum, în ciuda vieţii ei publice tumultuoase şi pline de poveşti, era absolut convinsă că nu era în stare să facă un asemenea lucru nici măcar în cele mai sinistre închipuiri ale ei. Deşi susţinea că iertase şi uitase multele jigniri şi abuzuri, am insistat ca s-o fac să conştientizeze că încă are sentimente nerezolvate – mai ales de mânie – cu diverse personaje din trecutul ei. Am ajutat-o să-şi amintească experienţele şi apoi am văzut că mânia iese la suprafaţă. Când îşi cerceta trecutul, s-a ivit un nemernic. Auzind-o cum vorbeşte despre el, era evident din voce şi

comportament că această experienţă ar fi putut să-i stârnească toate instinctele criminale. Şi, în timp ce povestea toate detaliile înspăimântătoare ale relaţiei lor, ea a înţeles pentru prima dată cum e posibil ca un criminal sa simtă o anumită plăcere când calcă pe cineva cu maşina. Mânia şi dorinţa ei instinctivă de a se răzbuna ar fi putut s-o facă să simtă că omorârea tipului ar avea o conotaţie de putere asumată şi cathartică. Asta i-a schimbat abordarea iniţială de iubire şi iertare faţă de tipul respectiv într-o dorinţă arzătoare şi violentă de a i-o plăti, spre a-şi canaliza emoţiile. Amintirea întâmplărilor care presupuneau comportamentul ofensator al tipului ca CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE a ajutat-o pe Tatum să descopere realist şi pe bună dreptate cum stau lucrurile şi să le relaţioneze cu adevărata ei nevoie de a ucide.

Să analizăm din nou filmul *Tăcerea mieilor*. Dar de astă dată încercând să vedem cum ar trebui personalizat personajul Clarissei Starling (interpretat de Jodie Foster) şi CIRCUMSTANŢELE ei ANTERIOARE. Conform scenariului, ştim ca ea este agent FBI şi că a crescut de-adevăratelea la o stână. În dialogul ei cu personajul lui Hannibal Lecter aflăm că familia Clarissei nu i-a dat niciodată prea multă atenţie şi a agresat-o emoţional. De asemenea, putem presupune din conversaţiile lor şi din comportamentul ei că s-a făcut agent FBI ca să găsească o cale de „a amuţi ţipătul mieilor”, pe care îl auzea în gând şi în suflet. De asemenea, putem presupune că ea încearcă să-i salveze viaţa fiicei răpite a senatorului pentru a-şi alina propria nelinişte şi suferinţă. Pentru a interpreta acest rol, trebuie să găsiţi poveşti similare din trecutul vostru (CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE) care să semene cu cele ale Clarissei. E puţin probabil să fi fost agent FBI sau fiică de oier, sau să fi fugit cu un mieluşel care ţipa în braţe când eraţi copii. Dar probabil că aveţi şi voi „nelinişti şi suferinţe emoţionale” care emană dintr-o altă sursă. De exemplu:

APLICAREA CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE

— V-aţi făcut actori (aşa cum ea şi-a dorit să fie agent FBI) ca să vă puteţi înfrunta o mamă vitregă agresivă (echivalentul mieilor al căror ţipăt mai răsună încă în mintea voastră) şi aţi crescut cu gândul că de-abia aşteptaţi să scăpaţi de acasă (aşa cum Clarissa fugea cu mieluşelul în braţe). Sau…

— Căutaţi marele succes ca să depăşiţi atmosfera de tiranie în care aţi crescut şi care v-a făcut să vă simţiţi neputincioşi, mărunţi şi fără valoare şi, drept pedeapsă, v-aţi trezit cu acelaşi tip de oameni în viaţa voastră de zi cu zi. Sau…

— Aveţi (sau aţi avut) un iubit agresiv sau o iubită demoralizatoare care v-a terorizat prin remarce şi atitudine care v-au făcut să vă dispreţuiţi şi acum încercaţi să vă înstrăinaţi de persoana respectivă, dar nu aveţi curajul.

Creând asemenea paralele între povestea personajului din text şi povestea voastră, veţi reuşi să intraţi cu adevărat în pielea personajului.

Ce-ar fi dacă ar trebui să interpretaţi pe cineva ale cărui CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE ar fi că a crescut ca orfan, deşi voi aţi avut o familie iubitoare? Trebuie să găsiţi ceva în trecutul vostru care să se potrivească sentimentelor unui orfan. De exemplu, un moment critic din viaţa voastră, când părinţii nu v-au fost alături din punct de vedere emoţional şi v-aţi simţit singuri asemenea orfanilor.

Toate acestea pentru a arăta că nu-i nevoie să treceţi prin realităţile dure ale personajului pe care îl interpretaţi ca să daţi realism rolului. În vreme ce să fii criminal sau orfan reprezintă experienţe singulare, sentimentul de a fi fără putere sau părăsit reprezintă puncte de reper la care vă puteţi raporta măcar o dată în viaţă.

Aveţi o întreagă viaţă plină de experienţe şi un miliard de sentimente care decurg din ele şi la care puteţi apela pentru a obţine o poveste care să corespundă cu aceea a personajului din

script, ceea ce vă va da posibilitatea să îl întruchipaţi emoţional şi sentimental.

Michael T. Weiss este personajul principal din serialul *The Pretender*. El l-a jucat şi pe Larry în filmul de lung metraj *Yoiva*. Larry este ofiţer de poliţie, dar şi violator într-un orăşel din Yowa. În film, Larry bate femei, le violează şi apoi le spune că ele şi-au căutat-o şi încheie cu un: „nu mă mai deranjaţi, că sunt ocupat”. Dar uneia dintre femei chiar îi place, drept care şi după ce îi sparge nasul şi îi scoate câţiva dinţi şi o bate bine, ea tot mai vrea, implorându-l să rămână cu ea. Ca să-i câştige iubirea lui Larry, femeia aceasta merge atât de departe, încât încearcă să îşi omoare fiul, pentru ca Larry să poată încasa banii din asigurarea de viaţă a acestuia. Putem presupune că Larry nu se consideră o forţă distructivă, ci doar un Romeo un picuţ mai dur. Altfel, ar fi trebuit să admită că are un comportament complet greşit. Dar nimeni, indiferent cât de oribil i-ar fi comportamentul, nu vrea să creadă că are probleme. Eu şi Michael am presupus, pe baza informaţiilor din text, că Larry provine, probabil, dintr-o familie cu un tată abuziv, care o bătea pe mama lui şi, cum acest tată îi fusese singurul model, Larry se comporta în prezent cu femeile aşa cum învăţase din copilărie, el moştenind, de fapt, comportamentul tatălui său care i se părea acceptabil şi uşor de înţeles. Sau poate că Larry provenea dintr-o familie în care mama lui îl agresase (şi nu existase niciun tată care să îi ia apărarea). Iar actuala lui nevoie de a agresa femeile era un mod de a face dragoste cu ele, ceea ce avea o oarecare logică psihologică.

Eu şi Michael am discutat despre CIRCUMSTANŢELE lui ANTERIOARE care ar fi putut să aibă o legătură cu acelea ale personajului său, Larry. Şi-a amintit de relaţia pe care o avusese cu o femeie care era atrasă de sadism şi căreia el îi oferise puţin din ceea ce îşi dorea. Folosind aceste amintiri ca să justifice comportamentul personajului, transformându-le, aşadar, în CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE ale acestuia, Michael şi-a

amintit împrejurările în care ea se purtase cu sălbăticie. Iniţial, Michael îşi spusese că este o experienţă urâtă să interpretezi un asemenea personaj. Dar apoi, gândindu-se la acesta ca la un bărbat care percepe violenţa ca pe un mod foarte macho de a face dragoste (şi nu ca la o persoană care aduce suferinţă), rolul a devenit, după spusele lui Michael, „foarte amuzant!”

Folosind CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE, veţi obţine destule motive din trecut care să vă motiveze pentru a vă atinge OBIECTIVUL GLOBAL.

Totodată, folosirea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE devine o cale de a vindeca trecutul, o experienţă cathartică. De fapt, cu toţii am avut evenimente dureroase în trecutul nostru (CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE), dar felul în care cineva abordează aceste experienţe constituie diferenţa dintre o persoană oarecare şi un artist. Mai simplu spus, există o bifurcaţie în drumul vieţii: spre stânga merg cei care iau traumele din trecut şi *se distrug* odată cu ele. Este o cale mult bătătorită, pentru că este una a minimei rezistenţe. Apoi există acei foarte puţini care aleg să ia aceleaşi traume şi să *construiască* odată cu informaţia deţinută. Este un drum mai puţin bătut, mai degrabă o potecă noroioasă, cu tot felul de obstacole şi fiinţe ciudate – călătoria devine dificilă, dar, în final, este mult mai satisfăcătoare. Cu alte cuvinte, „constructorii” aleg situaţiile potrivnice şi nu calea sigură care presupune să accepţi ororile vieţii şi să-ţi plângi de milă. Ei folosesc conflictele şi suferinţa ca să-şi alimenteze dorinţa de a învinge. Aceştia sunt adevăraţii învingători şi artiştii.

Folosindu-vă CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE dureroase pentru a vă intensifica nevoia de a atinge OBIECTIVUL GLOBAL din text, veţi reuşi să creaţi o călătorie dinamică a personajului pe durata spectacolului. Interpretarea ei va fi cu adevărat cathartică, ea va da speranţe publicului, pentru că oamenii vor simţi că dacă

voi puteţi învinge în ciuda trecutului şi a conflictelor voastre dureroase înseamnă că şi ei vor putea să facă la fel.

Problema este că mulţi dintre noi îngropăm aceste evenimente pentru că ne doare prea tare să ne amintim de ele. Acest mecanism de autoapărare face parte din instinctul nostru de supravieţuire. Negarea este un balsam nemaipomenit şi puternic. Majoritatea amintirilor noastre oribile sunt ascunse în subconştientul nostru. Tocmai aceste îngrozitoare amintiri ascunse ne pot furniza însă forţa necesară pentru a ne atinge scopul. Dar cum ajungeţi până la ele dacă sunt îngropate? Ei bine, pentru aceasta am creat un instrument de actorie pe care l-am numit ”Jurnal emoţional”, care are menirea de a aduce la suprafaţă traumele.

La clasă, faceam comentarii pe baza unei scene din filmul *The Banger Sisters*. Stud entul meu Ben interpreta rolul lui Harry Plummer (jucat în film de Geoffrey Rush), un celibatar (de zece ani încoace) cu tendinţe suicidale, anxios şi obsedat de deţinerea controlului. La prima încercare a fost limpede că Ben nu-şi făcuse treaba cu CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE. Nu înţelegea de ce personajul lui vrea să se sinucidă, nu-l analizase pe tatăl lui Harry sau de ce Harry se temea de femeile din viaţa lui. L-am întrebat pe Ben dacă există în trecutul lui vreo poveste traumatizantă care să poată da contur comportamentului lui Harry. Mi-a zis că nu există. L-am trimis într-o altă încăpere ca să-şi facă Jurnalul emoţional.

Cum se realizează un Jurnal emoţional

1. Identificaţi OBIECTIVUL SCENEI.
2. Decideţi SUBSTITUIREA.
3. Folosind un stilou (întotdeauna trebuie să fie un stilou, pentru că alunecă mai uşor pe hârtie), scrieţi pe o foaie de dictando şi începeţi jurnalul cu OBIECTIVUL SCENEI. Raportaţi-vă la SUBSTITUIRE prin declaraţia în raport cu OBIECTIVUL SCENEI

şi apoi continuaţi OBIECTIVUL SCENEI cu cuvântul „pentru că”.

Exemplu:

OBIECTIVUL SCENEI: ”să te fac să mă iubeşti”.

SUBSTITUIREA: tatăl vostru începeţi Jurnalul emoţional cu: ”vreau să mă iubeşti, tăticule, pentru că…”.

4. Odată ce începeţi să scrieţi, nu vă mai opriţi să vă gândiţi. Lăsaţi să curgă de la sine. Scrieţi abandonându-vă total. Dacă o să vă opriţi să gândiţi, o să daţi peste abordările conştiente, cerebrale. Continuaţi să scrieţi fără să vă gândiţi la ortografie, la gramatică, lăsând: textul să ajungă la subconştient – pentru că acolo sunt adevăratele întâmplări traumatizante şi sentimente. Continuaţi să scrieţi non-stop, fără premeditare (Jurnalul emoţional nu este o listă, ci seamănă, mai degrabă, cu vorbitul în dodii).

5. Scrieţi cel puţin două sau trei pagini. Informaţiile cele mai revelatoare vin adesea mai târziu, când vă mai încălziţi, şi puteţi săpa mai adânc în subconştient. Pe măsură ce scrieţi, o să descoperiţi că apar întâmplările de care aţi uitat de mult, precum şi sentimente, gânduri interzise, pe care nici măcar nu bănuiaţi că le-aţi mai avea.

6. Finalul jurnalului trebuie să aibă o hotărâre definitivă, care să implice moartea. „Dacă nu îmi ating scopul (OBIECTIVUL SCENEI), o să mor”. Sau” am să omor (SUBSTITUIREA)” sau „voi rămâne singur pentru totdeauna”, sau”… am să-mi pierd familia pentru totdeauna”, sau”… n-am să-mi îndeplinesc niciodată visurile” etc. Orice are ca finalitate moartea. Acest final vă va face să fiţi şi mai pătimaşi în atingerea OBIECTIVULUI SCENEI, pentru că de împlinirea lui depinde viaţa voastră sau a celor dragi vouă.

Ceea ce scrieţi trebuie să fie personal, intim şi revelator, lucruri pe care v-ar îngrozi gândul să le destăinuiţi cuiva. Pe măsură ce vă scrieţi Jurnalul emoţional, o să apară şi lacrimile, şi nevoia de a distruge paginile pline de gândurile voastre personale

şi incriminatorii. Dacă nu obţineţi asta, o luaţi de la capăt O să se întâmple.

Este absolut esenţial să lăsaţi în Jurnalul emoţional ca scrisul să meargă de la sine. Să scrieţi fără să vă gândiţi. Jurnalul emoţional este o formă de scriere automată, care va ajută să daţi formă scopului şi pasiunii cu care vreţi să vă atingeţi OBIECTIVUL SCENEI. De fiecare dată când scrieţi un Jurnal emoţional, va interveni altceva. Nu veţi obţine niciodată de două ori acelaşi lucru.

Jurnalul emoţional al lui Ben pentru Harry Plummer din *The Bunger Sisters* începea cu „Am nevoie de tine (SUBSTITUIREA personală a lui Ben), să-mi dai un motiv pentru care să trăiesc…” Faptul că OBIECTIVUL SCENEI presupunea dorinţa de a trăi, implica şi ideea de moarte. Jurnalul emoţional al lui Ben scosese la iveală întâmplări care îl făcuseră să se simtă neajutorat şi neimportant şi care în schimb dăduseră în vileag sentimentele că moartea ar putea fi singura soluţie pentru abordarea acestei disperări supreme, astfel având nevoie de o persoană importantă (SUBSTITUIREA lui Ben) care să-i dea speranţă şi viaţă. Când Ben s-a întors după ce şi-a scris Jurnalul emoţional (de obicei, scrierea lui nu durează mai mult de 5 – 10 minute, dar se transformă într-un instrument extrem de preţios pentru filmări), a refăcut scena, dar de data aceasta disperarea lui Harry şi povestea deveniseră palpabile aproape.

Încercaţi să scrieţi un Jurnal emoţional începând cu OBIECTIVUL SCENEI „să te fac să mă iubeşti (completaţi cu o SUBSTITUIRE primară – mamă, tată, partener de viaţă, frate, soră, copil – orice persoană de la care aveţi nevoie de iubire) *pentru că…* „şi continuaţi să scrieţi două-trei pagini până ce ajungeţi la o hotărâre care să implice moartea.

Ce mai aşteptaţi? Faceţi-o chiar acum! Nu ştiaţi că aveţi asemenea sentimente, nu-i aşa? Din experienţă am învăţat că Jurnalul emoţional chiar funcţionează. El este un instrument care îi

ajută pe cursanţii mei să atingă şi să interpreteze momente de maximă profunzime – pe scenă sau pe platoul de filmare. Un Jurnal emoţional este util pentru mijloacele de comunicare – comedie şi dramă – şi se poate face direct în faţa publicului pentru a asigura o nevoie şi o emoţie imediate şi sporite. Jurnalul furnizează informaţiile personale amănunţite necesare pentru aplicarea cât mai eficientă a CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE.

Nu ignoraţi niciodată cine sunteţi voi atunci când intraţi în pielea personajului.

Actorii cei mai lăudaţi pentru talentul lor sunt cei care nu pierd din vedere felul cum sunt ei ca oameni, inclusiv în momentul în care joacă. Robert DeNiro, Jack Nicholson, Meryl Streep, Cate Blanchett şi Al Pacino au interpretat personaje extrem. De variate, dar întotdeauna au fost recognoscibili în interpretările lor. Acest lucru provine din faptul că ei introduc CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE personale în creaţia lor. Ei sunt conştienţi că eşti format de întâmplările din viaţa ta. În plus, cel mai de preţ lucru este *propria voastră persoană*. Voi nu sunteţi DeNiro, Nicholson, Streep, Blanchett sau Pacino, tocmai de aceea şi sun teţi unici, prin urmare, speciali.

Când a venit pentru prima dată la mine Jim Carrey, era într-o perioadă foarte dificilă. Făcuse trei filme la rând, care toate ieşiseră prost, plus un serial, *The Duck Factory*, considerat a fi un dezastru răsunător. Jim era acuzat de toate aceste eşecuri şi nici la audiţii nu mai era primit. Era conştient că, atunci când ceva nu merge, trebuie reparat sau măcar făcut un efort în acest sens, mai ales când este vorba de viaţa ta. A venit la mine să vadă dacă şi-ar putea schimba aspectul în acel moment al existenţei sale care i se părea extrem de sumbru.

În stilul care l-a făcut celebru, Jim Carrey a venit la mine la uşă, extrem de vioi, spunând şi făcând tot felul de giumbuşlucuri,

care stârneau râsul încontinuu, dar, de îndată ce am început să lucrăm la text, s-a potolit, vorbea liniştit, calm, practic plicticos. L-am întrebat de ce nu îşi aduce propria personalitate în rol. Mi-a răspuns că se temea să nu se considere că exagerează. În decursul anilor, am descoperit că, pentru actori, cea mai mare teamă este să nu se spună că exagerează, că sunt cabotini. Din această pricină ei îşi cenzurează impulsurile fireşti şi nu-şi asumă niciun fel de riscuri – dar, cum probabil deja aţi aflat, cine nu riscă nu câştigă, mai ales când eşti actor şi vrei să fii un mare actor. I-am spus lui Jim ceea ce le spun tuturor cursanţilor mei: „Chiar dacă exagerezi în interpretare, ce se poate întâmpla? Crezi că vine poliţia să te aresteze? Şi să te bage într-o puşcărie pentru cabotini? Această poliţie specială nu există, deci poţi s-o faci liniştit”. L-am asigurat că, atâta vreme cât va juca cinstit şi va avea OBIECTIVE puternice şi o nevoie sporită să le atingă, n-are cum să meargă prea departe sau să exagereze. De fapt, trebuia să rişte ca să meargă cât mai departe. Noi, oamenii, când ne confruntăm cu nevoi imediate şi necesitatea de a supravieţui, avem tendinţa să facem lucruri ciudate şi ieşite din comun. Gândiţi-vă la întâlnirea cu persoana aceea deosebită, când aţi spus tot felul de inepţii şi v-aţi comportat absurd. Sau acea probă pentru o slujbă când v-aţi dovedit prea îndrăzneţi, ba chiar prea sinceri. În interpretarea sa, Jim trebuia să comunice şi să funcţioneze în conformitate cu viaţa lui de zi cu zi. I-am spus să nu aibă reţineri. I-am explicat că, atunci când miza este mare, oferim o versiune exacerbată despre propria noastră persoană şi, pentru a reflecta comportamentul real, trebuia să fie el însuşi.

Am constatat că folosind-o pe fiica sa, Jane, ca SUBSTITUIRE frecventă în formularea OBIECTIVULUI SCENEI, era motivat să reuşească. Iubirea faţă de ea stabilea o legătură cu interpretarea şi îl inspira să muncească mai mult ca să facă faţă conflictelor din text, ajungând la comportamentul nebunesc al lui Jim Carrey, astfel dând o logică interpretării sale, pentru că o făcea pentru

fetiţa lui.

De îndată ce am descoperit asta, de câte ori interpreta câte o scenă, eu îi spuneam: „Poţi mai mult”. Iar el răspundea: „Serios?”. Iar eu îi ziceam: „Da, poţi mai mult, pentru că eşti mai mult decât atât. Şi ştim. Cu toţii cum s-a terminat povestea.

Trecutul vă construieşte prezentul şi viitorul, făcându-vă să fiţi o persoană tridimensională.

CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE o să vă împiedice să jucaţi doar teatru şi o să vă ajute *să deveniţi* personajul din interior, furnizându-vă *de ce*-ul acestuia, respectiv cine este şi de ce se comportă în felul acesta.

CAPITOLUL XII

Instrumentul 12
RELAXAŢI-VĂ!

Aveţi încredere în tot ceea ce aţi lucrat cu toate cele unsprezece instrumente şi relaxaţi-vă!

Odată ce aţi analizat textul folosind cele unsprezece instrumente, aţi stabilit o bază amănunţită şi foarte clară pentru a va trăi rolul. Acum trebuie să luaţi tot ce aţi lucrat şi să aveţi încredere că există întregul necesar şi să vă RELAXAŢI pentru a putea începe să jucaţi. Aveţi încredere în tot ceea ce aţi lucrat, RELAXAŢI-VĂ şi concentraţi-vă doar asupra atingerii scopului (OBIECTIVUL SCENEI) care ajută la recrearea felului cum acţionăm în viaţă.

Pentru ca aceste comportamente spontane şi originale să iasă la suprafaţă, trebuie să fiţi şi să vă simţiţi liber. Trebuie să vă daţi frâu liber şi să nu reţineţi toate gândurile detaliate pe care vi le-a inspirat analiza de text. Nu trebuie să rămâneţi blocat mental. Trebuie *să aveţi încredere* că toate pregătirile pe care le-aţi făcut cu cele unsprezece instrumente vor ieşi la iveală în mod firesc. Acest lucru se va întâmpla deoarece, în timpul pe care l-aţi folosit pentru a aplica toate cele unsprezece instrumente pe un text, aţi reuşit, practic, să construiţi o structură puternică şi o bază care se vor activa şi vor reacţiona la adevăratele impulsuri umane. Declanşatorul care activează aceste instrumente este conceptul. Aveţi încredere în tot ceea ce aţi lucrat cu toate cele unsprezece instrumente şi RELAXAŢI-VĂ. Acest lucru are o importanţă covârşitoare pentru că, dacă nu vă relaxaţi, dacă nu vă daţi frâu liber, veţi deţine în permanenţă controlul şi veţi încerca să copiaţi ce aţi făcut în timpul repetiţiilor, reuşind să supraintelectualizaţi totul.

Pentru a reproduce viaţa reală trebuie să simţiţi că nimic altceva nu se poate întâmpla şi nu poate fi posibil.

Nu puteţi să vă destindeţi şi să începeţi scena dacă nu aveţi încredere că toată munca pe care aţi făcut-o nu va dispărea *când* vă RELAXAŢI. Da, ştiu, vi se pare dificil să aveţi încredere că şi atunci când nu vă concentraţi permanent pe alegerile făcute lucrurile vor merge de la sine. Vor curge chiar. Dacă alegerile sunt unele cu greutate şi miza este mare, nu numai că aşa vor sta lucrurile, dar actul în sine de a vă relaxa, de a vă da drumul vă va *amplifica* sentimentele şi nevoile. Acest lucru se întâmplă pentru că gândirea raţională nu este implicată în vreun fel şi de aceea nu poate opri fluxul prin raţionamente cerebrale. Dacă nu aţi făcut nişte alegeri suficient de puternice, se va vedea foarte repede, pentru că vor fi alegerile care nu vor ieşi la suprafaţă când veţi lucra. Acesta este un lucru „bun şi nu unul rău, pentru că vă învaţă ce anume să revedeţi, să recapitulaţi şi la ce să mai lucraţi, oferindu-vă ocazia să reveniţi şi să găsiţi alegerile cele mai eficiente. Chiar şi în timpul interpretării propriu-zise mai puteţi schimba alegerile mai puţin eficiente cu unele mai bune la următoarea dublă sau în următorul decor ori în următoarea reprezentaţie la teatru.

Cum puteţi să vă RELAXAŢI?

Nu vă gândiţi la efortul propriu-zis (în afară de OBIECTIVUL SCENEI). Nu încercaţi să vă amintiţi alegerile făcute. Aveţi încredere şi lăsaţi informaţiile deduse din analiza de text şi de la repetiţii să penetreze şi să vă inspire sentimentele şi nevoile la nivel organic. Astfel, veţi avea mai mult spaţiu de manevră ca să îl ascultaţi realmente pe celălalt (sau pe ceilalţi) din scena respectivă, pentru că n-o să fiţi tot timpul doar la nivel mental gândindu-vă doar la ceea ce aţi lucrat până atunci. Pentru public

nu este deloc atrăgător să urmărească un actor căruia aproape că se vede cum i se învârtesc rotiţele care îl fac să funcţioneze. În viaţă cine suntem – cum vorbim şi cum ne comportăm –, imaginea noastră se vede ca fiind dintr-o bucată, nimeni nefiind capabil să zărească resorturile care ne mişcă. Când actorul se relaxează şi face mişcările în mod organic, se ajunge de la faptă la reacţie prin crearea unui flux firesc de viaţă. Apar spontan noi reacţii datorită bazei foarte amănunţite şi bine structurate pe care aţi stabilit-o. Aceasta înseamnă că, dacă nu v-aţi făcut aşa cum trebuie treaba şi nu aţi analizat textul aşa cum se cuvine cu ajutorul celor unsprezece instrumente, nu se va întâmpla mare lucru atunci când vă veţi RELAXA, aşa că…

***Nu fiţi leneşi*!**

Nu puteţi să vă relaxaţi dacă nu v-aţi creat o bază suficient de solidă cu ajutorul celor unsprezece instrumente. Formula ar fi următoarea:

***Dacă nu aveţi nimic faţă de care să vă relaxaţi, nu o să obţineţi* nimic.**

Exact câtă muncă şi efort aţi depus, tot atâta vă va rămâne când vă veţi RELAXA. Cu alte cuvinte: munciţi puţin, vă alegeţi cu puţin. Lucraţi în profunzime, obţineţi un rezultat serios. Cu cât depuneţi mai mult efort, rezultatele sunt mai substanţiale şi mai vizibile când vă RELAXAŢI. Şi aşa ajungem la…

Codul deontologic şi timpul pentru repetiţii

De câte ori veţi repeta, veţi descoperi mai multe nuanţe şi amănunte despre fiinţa umană care doriţi să deveniţi prin rol. Fiecare repetiţie vă oferă mai multe informaţii despre alegerile pe

care le-aţi făcut – ce este eficient şi ce nu este la fel de eficient. Nu uitaţi: nu există alegeri corecte şi incorecte, ci doar eficiente şi mai puţin eficiente. Orice alegere este bună, pentru că, oricum ar fi, ea vă va furniza mai multe informaţii despre personajul vostru. Dacă nu faceţi alegeri, momentul este gol, aşa încât trebuie să veniţi cu ceva. Şi s-ar putea să funcţioneze. Şi chiar dacă nu este ceva eficient, tot va inspira mai multe gânduri, care în final vor duce către acea alegere ideală. Repetiţiile prelungite ca timp, unde veţi putea continua să încercaţi noi idei şi alegeri pentru fiecare instrument, conduc la alegeri mai puternice, pentru că vă dau spaţiu de manevră şi posibilitatea de a descoperi subtilităţi, texturi speciale şi straturile scenei respective. Cu cât lucraţi mai mult, cu atât se vor dezvolta mai bine aptitudinile voastre de actori.

Cu cât investiţi mai mult timp, cu atât va fi mai bine.

Procesul propriu-zis al repetiţiilor:

1. Citiţi textul măcar o dată.
2. Faceţi o analiză rudimentară, în linii mari a textului ca temă pentru acasă, înainte să vă întâlniţi cu partenerul de scenă (scrieţi cu creionul ca să puteţi şterge, pentru că mereu veţi experimenta alegeri alternative).
3. Întâlniţi-vă cu partenerul de scenă şi, jucând o scenă de mai multe ori, încercaţi să stabiliţi ce alegeri vi se potrivesc şi care ar trebui schimbate.
4. Acasă, pe baza experienţei de la repetiţii, reconfiguraţi-vă alegerile făcute. Identificaţi noi posibilităţi pentru următoarea repetiţie.
5. Repetaţi din nou cu partenerul de scenă şi opriţi-vă când simţiţi că alegerile făcute nu merg şi refaceţi acea parte din text iar şi iar, până faceţi o alegere care să se potrivească, să funcţioneze.

6. După repetiţie, mergeţi acasă şi găsiţi alegerile alternative pentru cele care nu au funcţionat la ultima repetiţie… Veniţi cu noi alegeri pentru următoarea repetiţie.

7. Repetaţi până când o să vi se pară că mai bine nu se poate sau până la spectacolul respectiv.

Pentru a răspunde la o întrebare pe care mi-o pun cursanţii *mereu*:

***Nu, niciodată nu se poate spune că aţi repetat prea mult*!**

Toţi actorii cu notorietate ştiu asta. Când am lucrat cu Charlize Theron la filmul *The Devil's Advocate* (*Pact cu diavolul*), am descoperit că Al Pacino este un actor extrem de implicat în procesul repetiţiilor. Într-una dintre scene, care n-avea decât trei pagini, Pacino s-a oprit şi a luat-o de la capăt la fiecare INTENŢIE a scenei, alternând alegeri care nu mergeau şi şlefuindu-le pe cele care mergeau. Nu trecea la faza următoare decât atunci când simţea el că totul este în regulă. Această metodă de folosire a repetiţiilor, chiar şi pentru o, scenă minusculă de trei pagini, a durat câteva zile.

Repetiţiile voastre trebuie să presupună o mulţime de porniri şi opriri ca să vă asiguraţi că:

— Vă respectaţi OBIECTIVUL GLOBAL.

— Vă urmăriţi atent OBIECTIVUL SCENEI.

— Există OBSTACOLE care vă stau în cale.

— SUBSTITUIREA este alegerea cea mai pasionantă.

— IMAGINILE INTERIOARE au o încărcătură emoţională.

— INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE sunt cele mai eficiente.

— Folosiţi MOMENTUL DINAINTE pentru a crea apogeul unei situaţii presante.

— Folosiţi LOCUL/AL PATRULEA ZID care trebuie să fie

complet şi să implice informaţiile necesare.

— Folosiţi FAPTELE potrivite şi care să vă ajute să prezentaţi realitatea şi OBIECTIVUL SCENEI.

— Folosiţi MONOLOGUL INTERIOR care asigură un flux firesc.

— CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE vă ajută substanţial.

— Şi fiecare repetiţie vă dă o bază suficient de solidă, pentru ca în timpul interpretării propriu-zise să puteţi SĂ VĂ RELAXAŢI.

Cu cât studiaţi şi lucraţi mai mult textul, cu atât vă sporesc şansele de reuşită, în lunga mea carieră, am descoperit că actorii de marcă, cei plini de succes pe care i-am îndrumat, au un factor comun al reuşitei lor. Şi acesta nu constă în faptul că ele sunt drăguţe şi ei chipeşi şi nici măcar că sunt talentaţi. La Hollywood actorii arătoşi sunt la kilogram. La fiecare colţ de stradă dai peste câte un talent nelucrat/neformat. Şi atunci care este secretul?!

Să fiţi dispuşi să învăţaţi.

Întotdeauna se poate mai mult. John Voight mi-a spus odată că un mare actor nu încetează niciodată să se pregătească şi să înveţe.

***Asumaţi-vă riscuri*!**

Frica frânează procesul creator. Nu trebuie să fiţi niciodată mulţumiţi; nu vă bizuiţi pe alegerile sigure. Când faceţi analiza de text, întotdeauna încercaţi să alegeţi soluţiile cele mai profunde, mai tainice, mai îndrăzneţe şi *să nu vă temeţi că o să păreţi caraghioşi*. Şi mai ales…

***Munciţi cu ardoare*!**

Cu cât un actor (scriitor, scenarist, regizor şi toate celelalte)

munceşte cu mai mare. Ardoare, cu atât creşte şansa unui mare succes. Charlize Theron a fost dispusă să Înveţe, să-şi asume riscuri în alegerile ei şi mai ales să muncească enorm, aşa cum n-am mai întâlnit pe nimeni altcineva. În anii în care a urmat cursurile, repeta tot timpul. Adesea cerea să i se dubleze munca şi să facă şi câte două scene deodată. De asemenea, cerea scenele cele mai grele, mai provocatoare şi apărea interpretându-le, după ce le lucrase atent, folosind alegerile cele mai îndrăzneţe şi mai riscante. Colegii ei o priveau cu multă nerăbdare, aşteptând mereu o „mutare" originală şi imprevizibilă. Când a lucrat la unul dintre filmele sale, care întâmplător s-a filmat la un studio nu departe de şcoală, în timpul pauzei de prânz venea la ore. În ultimele zile de filmare, apela la mine să-i dau replica, astfel încât să înceapă să lucreze scena încă de la clasă. Ca să-şi asigure spatele, chema câte un prieten sau câte un coleg de la cursuri şi îi întreba dacă nu vor şi ei să joace scena, vreme de două-trei săptămâni, în cazul în care nu i-aş fi găsit eu pe cineva. Atât era de implicată. Dedicată trup şi suflet să-şi înveţe meşteşugul. Nu ne-am mirat deloc, nici eu, nici colegii ei, că a atins nişte culmi spectaculoase prin interpretările sale mai mult decât respectabile şi răsplătite cu premii importante. A trudit serios şi a prosperat. Sigur, este şi splendidă. Dar a câştigat Oscarul pentru rolul în care nici nu semăna cu ea şi era extrem de neatrăgătoare, respectiv, pentru personajul Aileen Wuornos din *Monster* (*Monstru*), care este o dovadă a faptului că s-a dedicat muncii, nebazându-se pe frumuseţea ei. Puteţi face la fel, aşa încât lăsaţi-vă inspiraţi de text. Povestea lui Charlize este una dintre poveştile de succes. Aş putea să continui lista actorilor care au venit la mine şi care nu jucaseră în viaţa lor, dar, pentru că au fost deschişi şi au vrut să înveţe şi să aleagă soluţii riscante fără să se teamă şi mai ales pentru că au muncit din greu la meşteşugul lor – au devenit celebri şi au căpătat premii importante.

Acum aveţi instrumentele. De voi depinde. Cu cât investiţi mai mult timp şi efort exersând aceste instrumente, cu atât veţi deveni

mai buni. Nu vă puteţi aştepta să câştigaţi o medalie de aur la jocurile olimpice dacă nu vă antrenaţi, iar şi iar. Răsplata va veni dacă…

Rămâneţi deschişi, vă asumaţi riscuri şi munciţi din greu.

PARTEA A II-A

Alte instrumente de actorie şi exerciţii

Următoarele instrumente de actorie nu trebuie confundate cu cei doisprezece paşi, respectiv cu cele douăsprezece instrumente ale sistemului. Este important să muncim folosind mai întâi cele douăsprezece instrumente şi să considerăm că oricare dintre celelalte instrumente de actorie pe care le vom prezenta în continuare sunt asemenea glazurii de pe tort – aşadar, vor fi utilizate *numai după* ce am depăşit cei doisprezece paşi prin utilizarea celor douăsprezece instrumente.

Anumite scene presupun anumite stări, de exemplu, cele euforice (din cauza consumului de alcool sau de droguri), stări de teamă, de moarte, sentimente trăite când moare cineva drag, sarcină, rolul de părinte, handicap fizic sau rănire, experienţa unei alchimii sexuale sau psihicul unui criminal în serie.

Aceste stări speciale ne afectează fiziologic şi emoţional.

Aceste stări afectează alchimia noastră fizică, la nivelul corpului. De exemplu, dacă ne temem, instinctul nostru de a o lua la sănătoasa acţionează şi corpul nostru reacţionează. Pupilele se contractă, inima bate mai repede şi adrenalina ne invadează sistemul. Acestea sunt reacţii musculare involuntare. Chiar dacă nu puteţi să vă faceţi pupilele să se contracte, puteţi provoca aceste stări, care vor determina o mişcare involuntară a ochiului ca reacţie imediată.

Am dezvoltat un sistem de formule care să-i ajute pe actorii pe care îi pregătesc să acceseze şi să simtă fundamental aceste stări primare chiar dacă nu le-au mai trăit niciodată. Pentru că aceste reacţii sunt atât de previzibile ştiinţific, ele pot fi evaluate,

calculate şi împărţite într-un fel de ecuaţii matematice.

Am descoperit că, într-adevăr, cea mai bună cale de a simţi realmente aceste stări este ca mai întâi să înţelegeţi *de ce* o anumită stare funcţionează într-o anumită împrejurare căruia îi este supus individul respectiv. Aşadar, în cele ce urmează voi explica *de ce* trupurile noastre reacţionează la aceste stări, pornind de la o bază psihologică. Şi, în al doilea rând, voi explica felul în care pot fi provocate reacţiile biologice şi fiziologice.

Pe scurt, am să vă demonstrez de ce formulele funcţionează şi cum trebuie aplicate ca să ajungeţi să simţiţi cu adevărat stările presupuse de script la nivel organic…

CAPITOLUL XIII

Consumul de substanţe interzise

Crearea unor senzaţii organice, ca şi cum v-aţi droga sau aţi fi alcoolici.

Atunci când interpretaţi un dependent trebuie să ţineţi cont *ce* consumă şi *de ce* ia un anumit drog. Acest lucru vă va ajuta să înţelegeţi sentimentul care se creează când vă aflaţi sub influenţa substanţelor interzise, precum şi motivul psihologic pentru care drogul respectiv este necesar în supravieţuirea emoţională a personajului. Fiecare substanţă furnizează un leac diferit pentru o întreagă varietate de suferinţe emoţionale. Iată cum pot fi ele împărţite:

— Alcoolul – practic antrenează suferinţă, tristeţe, nefericire, regrete şi sentimente de vinovăţie, furnizându-le alcoolicilor ceea ce ei percep a fi o putere lichidă. Băutura îi asigură alcoolicului permisiunea şi puterea să facă şi să spună ce-i trece prin minte, fără să se mai gândească la consecinţe. Pentru cei care au fost oprimaţi şi umiliţi în viaţă, alcoolul este o modalitate de a se simţi puternici, de a avea „dreptate” şi de a fi capabili să reziste oricărui adversar ivit în cale. În mintea alcoolicului sunt o mulţime de adversari.

— Narcoticele (heroina, opiumul, morfina, codeina, medicamentele precum Vicodinul sau Percocetul) şi calmantele puternice îi fac pe utilizatori să simtă că totul este în regulă pe lumea asta şi le conferă o stare de euforie, permiţându-i utilizatorului să se adapteze mai lesne la traumele mai vechi sau mai noi. Consumatorii sunt atraşi de narcotice pentru că ele anesteziază durerile emoţionale şi fizice cele mai profunde, dând şi

o senzaţie de euforie în acelaşi timp.

— **Cocaina şi cristalele de metedrină** dau consumatorului un sentiment de forţă şi putere. Adesea sunt folosite de către cei care se simt neajutoraţi în viaţă. Utilizatorul are fie o familie cu o personalitate puternică, fie un părinte care îl face să simtă permanent că nu şi-ar putea atinge potenţialul sau o carieră în care puterea are un loc bine stabilit (industria spectacolului, domeniul juridic, medicina, politica etc.), iar puterea în domeniul respectiv nu poate fi atinsă cu uşurinţă. Astfel, cocaina sau metedrina îi oferă o modalitate de a se simţi puternic fără efort. Utilizatorii socotesc aceste substanţe ca fiind nişte prafuri ale puterii.

— **Cocaina şi heroina** combinate (*speedball*) oferă utilizatorului atât un sentiment de putere, cât şi anestezierea durerii. Această combinaţie este valabilă pentru persoanele care se simt neajutorate în viaţă şi sunt copleşite de suferinţele emoţionale.

— **Marijuana** dă un sentiment de libertate şi de superficialitate. Utilizatorii ştiu, de obicei, că n-ar avea voie să-şi dea drumul, să se prostească şi să se distreze şi de aceea sunt, în general, inhibaţi când nu se află sub influenţa drogurilor. Motivele utilizării marijuanei pot fi: existenţa unor părinţi militanţi sau cusurgii, umilinţele din partea semenilor sau educaţia religioasă plină de constrângeri. Marijuana oferă o cale de depăşire a oprimărilor şi autocontrolului care creează inhibiţiile de comportament.

— **LSD-ul, peyotl, mescalina şi alte psihedelice** îi dau utilizatorului sentimentul de forţă intelectuală (revelaţiile abundă), combinat cu senzaţia că are o enormă capacitate creatoare. Cei care iau deseori psihedelice sunt cei care se simt într-un fel sau altul oprimaţi creator sau intelectual, eventual de către părinţii care au fost mult prea severi, extrem de cusurgii sau au fost

oprimaţi creator şi/sau intelectual prin alegerile pe care le-au făcut în viaţă.

Acum, că aţi înţeles de ce personajul vostru ia un anumit drog, găsiţi o cale să vă folosiţi propriile experienţe de viaţă pentru a personaliza motivul pentru care personajul pe care trebuie să îl interpretaţi ia substanţa respectivă. Decideţi care este catalizatorul care ar putea produce nevoia de a consuma substanţa aleasă de personajul vostru. Cu alte cuvinte, descoperiţi declanşatorul. De exemplu:

— Dacă interpretaţi un cocainoman şi se întâmplă ceva tumultuos în scenă sau cineva tocmai a spus ceva care vă face să vă simţiţi mutilaţi, veţi apela la cocaină şi o veţi pregăti ca modalitate de rezolvare a situaţiei şi de reintrare în posesia puterii.

— Sau dacă personajul celălalt vă aminteşte de perioada când aţi trecut printr-o grea încercare pentru că v-a murit cineva sau s-a petrecut vreo nenorocire în familia voastră pentru care să vă simţiţi vinovaţi. În acest caz, personajul şi-ar putea face o injecţie cu heroină sau ar putea înghiţi nişte narcotice pentru a bloca emoţiile care îl copleşesc.

Ocaziile în care dependenţii beau, prizează sau fumează sunt întotdeauna momente prin care *simt nevoia* să treacă. Asta înseamnă că le folosesc când trebuie să simtă – sau să nu simtă – o stare emoţională.

Chiar dacă interpretaţi un dependent care s-a vindecat, dacă substanţa respectivă vă iese în cale, trebuie să reacţionaţi ca şi cum ar mai avea încă o influenţă asupra voastră. Aşa cum ştie orice dependent care a trecut prin procesul de dezintoxicare, chiar şi atunci când sunteţi complet treji, dorinţa pătimaşă rămâne, iar atracţia pe care o reprezintă drogul va rămâne prezentă pentru tot restul zilelor Voastre. Indiferent ce aţi interpreta – un dependent

de droguri care s-a vindecat sau unul activ –, dacă vă aflaţi într-o scenă în care este disponibil drogul pe care îl preferă personajul vostru, folosiţi atracţia drogului. Raportaţi-vă la el în MONOLOGUL INTERIOR.

Formule comportamentale

După ce aţi înţeles în profunzime *de ce* şi *cum* foloseşte personajul vostru drogurile (şi după ce i-aţi descifrat şi motivele personale pentru care le consumă), puteţi folosi următoarele formule comportamentale pentru a da naştere senzaţiilor organice asociate cu folosirea drogului.

— **Observaţia numărul 1:** dacă veţi folosi aceste formule, nu va trebui niciodată să consumaţi propriu-zis o anumită substanţă pentru a simţi felul în care v-ar putea afecta. *Şi*, mai important, NICIODATĂ nu va trebui să folosiţi sau să experimentaţi vreo substanţă pentru a crea o interpretare realistă. Următoarele formule vor obţine exact aceeaşi stare: sunt mai ieftine, nu o să vă simţiţi mahmuri şi nici nu vă asumaţi riscuri de sănătate.

— **Observaţia numărul 2:** înainte de a face exerciţiile pentru a vă simţi turmentaţi sau drogaţi, este foarte important să analizaţi mai întâi textul, altfel scena va fi doar despre o intoxicare şi vă veţi lipsi personajul de OBIECTIVE şi de complexitatea muncii interioare. Aşadar, nu uitaţi: întâi faceţi o analiză emoţională şi activă a textului şi apoi începeţi exerciţiul cu substanţele nocive.

— **Observaţia numărul 3:** NU CONDUCEŢI ŞI NU ACŢIONAŢI APARATURA DUPĂ EXECUTAREA ACESTOR EXERCIŢII. Nu glumesc, acest exerciţiu chiar vă modifică felul în care gândiţi şi acţionaţi şi poate avea o influenţă gravă şi nocivă asupra reacţiilor şi acţiunilor voastre. Efectele durează între 10 şi 15 minute.

Cum să vă simţiţi turmentaţi

La beţie, omul îşi pierde controlul asupra acţiunilor sale, ceea ce determină instinctul nostru de conservare să încerce să ne facă să părem treji atât în raport cu alţii, cât şi cu noi înşine. Mintea încearcă să compenseze problemele de vedere, vorbirea împleticită sau proasta coordonare, ca să ne facă să ne simţim din nou treji şi stăpâni pe situaţie. În esenţă, este vorba despre *nevoia noastră de a depăşi pierderea facultăţilor ca să ne simţim şi să părem treji cea care ne face să creăm comportamentul beţivului*…

Anumite părţi ale corpului – ochii, limba sau picioarele – care sunt cel mai tare afectate de alcool vor fi afectate în mod diferit în funcţie de individ. Dacă problemele pornesc de la vedere şi ochii nu vă funcţionează cum trebuie, firesc, vă veţi concentra să depăşiţi această vedere nefocalizată. Dacă aveţi probleme cu vorbitul şi vi se împleticeşte limba, veţi avea tendinţa să vă depăşiţi lipsa de coerenţă în vorbire. Dacă sunteţi înclinaţi spre problemele fizice, atunci faptul că nu sunteţi perfect stăpâni pe picioarele voastre va duce la încercarea de a depăşi şi de a compensa mişcările dezordonate.

Adesea cursanţii mei nu ştiu ce fel de oameni sunt şi atunci îi pun să încerce toate cele trei tipuri de exerciţii. Chiar dacă folosiţi numai un element corporal, dacă este cel corect, vă veţi simţi întreg trupul îmbătat. Veţi afla care este mai potrivit după ce le încercaţi pe toate trei. Unul dintre ele vă va face să vă simţiţi beţi, iar celelalte, nu. Am descoperit că majoritatea oamenilor au probleme cu vederea, de aceea i-am rugat pe cursanţii mei să încerce mai întâi formula *ochilor*. După, *limba* pare a fi al doilea exerciţiu din punctul de vedere al eficienţei. Cei care se bizuie pe capacităţile lor fizice vor găsi mult mai puţine şi atunci vor încerca la sfârşit *picioarele*.

Formule comportamentale pentru a vă simţi turmentaţi

Ochii

1. Fără să vă concentraţi asupra unui lucru în mod special, înceţoşaţi-vă privirea. Nu vă uitaţi cruciş. Acoperiţi-vă doar la întâmplare vederea.

2. Gândiţi-vă la verbul” a se concentra” ca la un substantiv şi puneţi în spatele globilor oculari” concentrarea”, apoi mişcaţi globul ocular (nu chiar prin glob, pentru că astfel o să vă concentraţi). Gândiţi-vă la concentrarea *în jurul* globului ocular până când în final iese la iveală. *În jurul* ceţei, în jurul *globului* ochiului propriu-zis” focalizaţi” până aterizaţi în pupilă”. Focalizaţi-vă” *în jurul* globului de cel puţin de trei ori.

3. Acum mergeţi câteva clipe de colo-colo şi apoi relaxaţi-vă. Dacă elementul vizual funcţionează la voi, ar trebui să vă simţiţi beat fără să vă mai gândiţi la asta.

Limba

1. Lăsaţi-vă limba să se odihnească în gură şi încercaţi să simţiţi că orice muşchi al limbii este inutil şi gelatinos. Nu scoateţi limba. Lăsaţi-o să se odihnească încercând să nu o folosiţi. Ea va deveni doar un ţesut moale.

2. Acum luaţi buzele şi pronunţaţi exagerat cuvintele, încercând parcă să compensaţi faptul că limba e inutilă şi moale, cu alte cuvinte, izolaţi muşchii buzelor în jurul limbii de nefolosit şi încercaţi să le folosiţi.

3. Faceţi asta câteva minute şi apoi relaxaţi-vă.

Picioarele

1. Stând în picioare, încercaţi să simţiţi că toţi muşchii dintr-un genunchi devin complet inutili, fără formă şi gelatinoşi, că abia puteţi sta în picioare, pentru că muşchii s-au topit şi în celălalt

genunchi.

2. Urmează folosirea muşchilor din jurul genunchiului pentru a păşi într-un fel care compensează lichefierea muşchilor genunchiului vostru. Continuaţi; muşchii genunchiului se simt ca făcuţi din nămol, iar ceilalţi din picior merg de la sine, compensând pentru muşchii genunchiului noroios.

3. Plimbaţi-vă puţin şi apoi relaxaţi-vă.

Indiferent ce exerciţii acţionează asupra voastră, scopul este ca ele să afecteze eficient părţi ale corpului vostru, astfel încât să nu mai funcţioneze cum trebuie, iar voi să compensaţi pentru acest eşec. Odată ce identificaţi exerciţiul care vă afectează cel mai tare şi face să nu vă mai funcţioneze o anumită parte a corpului înseamnă că v-aţi găsit impulsul care vă va ajuta să vă simţiţi turmentat şi în restul corpului. Trebuie să vă simţiţi foarte beat, să vă comportaţi ca un beţiv, pentru că sunteţi beat, ceea ce va afecta toate intenţiile şi scopurile voastre. Compensaţi suplimentar şi pentru acea parte din trup care nu mai funcţionează. Lucraţi acum cu psihologia comportamentului beţivului.

Odată ce aţi pus în mişcare aceste senzaţii de ameţeală care ar trebui să dureze câteva minute, puteţi să vă relaxaţi. Astfel veţi putea colora scena cu comportamentul unui beţiv, spre deosebire de situaţia în care aţi interpreta-o ca şi cum ar fi fost *doar despre* ce înseamnă să fii beat.

— **Observaţia numărul 4:** Nu faceţi toate cele trei exerciţii pentru starea de turmentare deodată. Specificitatea utilizării unei singure trăsături fizice va fi mai puternică în producerea unor adevărate sentimente de turmentare.

— **Observaţia numărul 5:** Este redundant, e drept, dar merită să fie repetat: faceţi întâi analiza pe text şi adăugaţi ulterior elementele beţiei. Starea în care te afli când ai băut prea mult ar trebui să fie un strat suplimentar şi nu să se transforme într-o

scenă în sine.

Formule pentru crearea senzaţiei de drogare cu marijuana

1. Ca să vă simţiţi extaziaţi după consumul de marijuana, începeţi prin a crede că v-ar fi putut fi înlocuit creierul cu un glob mare plin cu vată de zahăr roz. Gândiţi-vă la vata aceea pufoasă şi rozalie, la dulceaţa ei, şi veţi constata că aerul răceşte vata de zahăr şi o transformă în ţurţuri de zahăr.

2. Acum încercaţi *să vă gândiţi şi* să vedeţi *prin* vata pufoasă şi rozalie şi zahărul călduţ care începe să picure… Nu mai aveţi creier – gândiţi şi vedeţi prin filamentele roz, pufoase, din zahăr, un amestec de vată dulce… Creierul vostru nu i mai există, n-a mai rămas decât un vas mare cu vată de zahăr roz. Continuaţi *să gândiţi* şi să *vedeţi* prin vata pufoasă şi roz cu zahărul care se scurge uşor… Nu mai aveţi creier şi vă simţiţi atât de bine… Continuaţi să gândiţi şi să găsiţi o cale de a vedea prin masa asta de vată roz, pufoasă, amestecată şi dulceagă…

3. Acum uitaţi de tot şi începeţi scena.

Crearea senzaţiei de drogare cu heroină

Drogarea cu heroină va face să vă simţiţi euforici, în aşa fel încât atunci când vă confruntaţi cu o problemă sau un obstacol, problema sau obstacolul să înceteze să mai existe – consumul de heroină făcând, pare-se, ca neajunsurile şi dificultăţile să dispară. Viaţa e frumoasă când eşti în apogeul drogării şi o să aveţi impresia că puteţi depăşi momentul, acesta probabil că şi e unul dintre motivele pentru care dependenţa de heroină are gradul cel mai sporit de nevindecare.

Formule pentru crearea senzaţiei de drogare cu heroină

1. Începeţi prin a gândi că v-a fost înlocuit creierul cu un vas mare de vată de zahăr roz. Gândiţi-vă cât de pufoasă, de roz, dar şi de dulce este şi, mai ales, cum vântul cu adierea sa transformă vata de zahăr în ţurţuri minusculi. Acum încercaţi *să gândiţi* şi să priviţi prin rozaliul pufos şi zahărul încălzit care curge… Creierul vostru nu mai există – *gândiţi* şi *vedeţi* prin vata pufoasă şi roz cu zahărul care se scurge uşor… Nu mai aveţi creier şi vă simţiţi atât de bine… Continuaţi să gândiţi şi să găsiţi o cale de a vedea prin masa aceasta de vată roz, pufoasă, amestecată şi dulceagă…

2. Apoi creaţi-vă un sentiment de greaţă în stomac – gândiţi-vă la ce aţi mâncat mai de curând şi simţiţi cum v-a căzut greu la stomac.

3. Apoi alegeţi un punct de intrare (unde un ac hipodermic să injecteze heroină) – cel mai bine e la plica braţului, de unde vi se lua sânge, şi începeţi de acolo.

4. Apoi gândiţi-vă la *„lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” şi imaginaţi-vă că v-au intrat în vene. Simţiţi cum *„lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” vă alunecă uşor prin vene… dincolo de umeri… simţiţi călătoria confortabilă însoţită *de „lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*”, undeva în gât şi de acolo până la bărbie, până la buze şi apoi cum *„lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” s-au aşezat şi v-au cuprins buzele cu totul – simţiţi pentru o clipă… senzualitatea, ardoarea care vă cuprinde buzele cu *„lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*”… Apoi simţiţi *„lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” cum urcă pe faţă, spre nas şi ochi şi simţiţi *„lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” care vă congestionează ochii şi pleoapele – simţiţi că pentru o clipă tânjiţi după plăcere în vreme ce ea vă invadează globul ocular şi pleoapele. Apoi luaţi *„lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” şi coborâţi-le pe faţă, pe gât şi pe piept până ajunge la sfârcuri şi lăsaţi *„lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” să vă cuprindă sfârcurile, să simţiţi cum se umflă de căldura senzuală *a „lichidei*

călduri, *liniştii*, *iubirii*, *puterii*”. Simţiţi asta o clipă, apoi luaţi „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” şi aduceţi-le pe torsul vostru, apoi coborâţi-le spre stomac până la zona genitală şi apoi lăsaţi „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” să cuprindă zona. Simţiţi căldura care umple zona de senzualitate. Simţiţi-o pentru o clipă şi luaţi „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” şi străbateţi cu ele venele voastre, picioarele, genunchii, labele până în vârful degetelor.

5. Apoi încercaţi să deschideţi ochii, ridicând uşor pleoapele (acest lucru va crea senzaţia prezenţei unui drogat).

6. Relaxaţi-vă.

Experimentaţi organic sentimentul de izolare dat de heroină

Înainte de a trăi simptomele de izolare (aşa-numitul sentiment „jones”) care apar în urma consumului de heroină, trebuie să experimentaţi starea de drogare cu heroină. Acest lucru se întâmplă când drogarea începe să dispară treptat şi intră în sistem o greaţă profundă pe care trebuie să o stăviliţi ca să vă simţiţi din nou bine. Începeţi cu exerciţiul pentru heroină şi continuaţi din acel punct.

Formula pentru obţinerea sentimentului de izolare produs de consumul de heroină

1. Faceţi exerciţiul pentru heroină (vedeţi formula anterioară).

2. Apoi luaţi nişte gândaci minusculi, reci ca gheaţa… o întreagă cohortă de gândăcei minusculi şi ca de gheaţă care vă sar în ceafă şi în podul palmei şi mişună pe spatele braţului. Mii de insecte ascuţite, reci, târâtoare, cu antene şi picioare care se îmbulzesc pe gâtul vostru, în podul palmei şi pe braţe.

3. Adăugaţi greaţa pe care deja aţi creat-o şi daţi impresia că

sunteţi pe cale să vărsaţi. Simţiţi bucăţile de alimente doar pe jumătate digerate cum încep să se agite, să se învârtească şi să vă atace stomacul. Simţiţi gustul acru care vă vine pe gât şi zace apoi cu gust de putregai pe limbă.

4. Relaxaţi-vă.

Crearea senzaţiei de drogare cu cocaină şi cristale de metedrină

Cocaina îi da utilizatorului sentimentul că fiecare gând este o revelaţie plină de entuziasm, de nestăpânit şi imposibil de oprit. Mai mult, apare ca un gând ce trebuie rostit cu glas tare. Revelaţiile pot fi extraordinare şi extrem de pozitive, dar şi extraordinar de intense şi de negative, cauzând o paranoie profundă. Utilizatorul de cocaină nu cunoaşte subtilităţile – descoperirea este monumentală, mânia e ca un vulcan, ura de sine enormă, iar forţa pare una herculeană. Există mult MONOLOG INTERIOR atunci când iei cocaină. Fiecare mişcare, fiecare cuvânt spus de cealaltă persoană merită mai multe interpretări – la urma urmei, aceasta este baza pentru paranoia, iar paranoia este parte integrantă a experienţei de drogare cu cocaină şi cristale de metedrină.

Formule pentru crearea senzaţiei de drogare cu cocaină şi cristale de metedrină:

1. Începeţi prin a gândi că v-a fost înlocuit creierul cu un vas mare de vată de zahăr roz. Gândiţi-vă cât de pufoasă e şi cât de roz, dar şi cât de dulce şi mai ales cum vântul cu adierea sa transformă vata de zahăr în ţurţuri minusculi. Acum încercaţi *să gândiţi* şi *să priviţi* prin rozaliul pufos şi zahărul încălzit care curge… Creierul vostru nu mai există – *gândiţi* şi *priviţi* prin vata pufoasă şi roz cu zahărul care se scurge uşor… Nu mai aveţi creier

şi vă simţiţi atât de bine… Continuaţi să gândiţi şi să găsiţi o cale de a vedea prin masa aceasta de vată roz, pufoasă, amestecată şi dulceagă…

2. Şi acum puneţi mii de păianjeni minusculi pe ceafă şi pe mâini, simţind cum picioruşele! or vă înţeapă ca nişte ace, dansând şi zbânţuindu-se pe ceafă şi în podul palmei.

3. Înţelegeţi că tot ceea ce spuneţi cu glas tare este o revelaţie.

4. Relaxaţi-vă.

Combinaţia heroină şi cocaină (supranumită *speedball*)

O persoană care foloseşte heroina şi cocaina în acelaşi timp e cineva care are nevoie de un calmant al durerilor, dar şi de un sentiment de putere. Când încercaţi să retrăiţi acest comportament trebuie mai întâi să urmaţi formula de realizare a senzaţiei de drogare cu heroină şi mai apoi pe aceea de drogare cu cocaină. Astfel veţi reflecta modul prin care aceste două droguri vă afectează corpul.

Formula pentru crearea senzaţiei de drogare cu heroină şi cocaină (speedball)

1. Începeţi cu exerciţiul pentru crearea senzaţiei organice de drogare cu heroină. Gândiţi-vă că v-a fost înlocuit creierul cu un vas mare de vată de zahăr roz. Gândiţi-vă cât de pufoasă e şi cât de roz, dar şi cât de dulce şi mai ales cum vântul cu adierea sa transformă vata de zahăr în ţurţuri minusculi. Acum încercaţi să gândiţi şi să priviţi prin rozaliul pufos şi zahărul încălzit care curge… Creierul vostru nu mai există – *gândiţi* şi *vedeţi* prin vata pufoasă şi roz cu zahărul care se scurge uşor… Nu mai aveţi creier şi vă simţiţi atât de bine… Continuaţi *să gândiţi* şi să găsiţi o cale de a vedea prin masa aceasta de vată roz, pufoasă, amestecată şi

dulceagă… Apoi creaţi-vă un sentiment de greaţă în stomac, gândiţi-vă la ce aţi mâncat cel mai recent şi simţiţi cum se frământă totul în stomac. Apoi alegeţi un punct de intrare (unde un ac hipodermic să injecteze heroină) – cel mai bine e la plica braţului, de unde vi se ia sânge, şi începeţi de acolo. Apoi gândiţi-vă la „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” şi imaginaţi-vă că v-a intrat în vene. Simţiţi cum „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” vă alunecă uşor prin vene… dincolo de umeri… simţiţi călătoria confortabilă însoţită *de* „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*”, undeva în gât şi de acolo până la bărbie, până la buze şi apoi cum „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” s-au aşezat şi v-au cuprins buzele cu totul – simţiţi pentru o clipă senzualitatea, ardoarea care vă cuprind buzele *cu* „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*”… Apoi simţiţi „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” cum urcă pe faţă, spre nas şi ochi şi simţiţi „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” care vă congestionează ochii şi pleoapele – simţiţi că pentru o clipă tânjiţi după plăcere în vreme ce ea vă invadează globul ocular şi pleoapele. Apoi luaţi „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” şi coborâţi-le pe faţă, pe gât şi pe piept până ajunge la sfârcuri şi lăsaţi „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” să vă cuprindă sfârcurile, să simţiţi cum se umflă de căldura senzuală *a* „*lichidei călduri*, *liniştii*, *iubirii*, *puterii*”. Simţiţi asta o clipă apoi luaţi „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” şi aduceţi-le pe torsul vostru, apoi coborâţi-le spre stomac şi până la zona genitală şi apoi lăsaţi „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” să cuprindă zona. Simţiţi căldura care umple zona de senzualitate. Simţiţi-o pentru o clipă şi luaţi „*lichida căldură*, *liniştea*, *iubirea*, *puterea*” şi străbateţi cu ele venele voastre, picioarele, genunchii, labele până în vârful degetelor.

Apoi încercaţi să deschideţi ochii ridicând uşor pleoapele.

2. Adăugaţi acum senzaţiile care însoţesc drogarea cu cocaină: puneţi mii de păianjeni minusculi pe ceafă şi pe mâini, şi încercaţi să simţiţi cum picioruşele lor vă înţeapă ca nişte ace,

dansând şi zbânţuindu-se pe ceafă şi în podul palmei.

3. Relaxaţi-vă.

LSD-ul, peyotl, mescalina şi alte psihedelice

Deoarece aceia care iau psihedelice simt că le este oprimata creativitatea şi intelectul, trebuie să stabiliţi o nevoie personală şi actuală de a fi creator. Gândiţi-vă la acea perioadă din viaţa voastră care a fost călâie, lipsită de evenimente şi de inspiraţie. Descrierea corectă ar fi că simţiţi că vă târâţi, că aveţi senzaţia că aţi fost prinşi, încorsetaţi de reguli şi monotonie. Aduceţi culoare, lumină şi inspiraţie revelatoare în acest peisaj.

Formula pentru crearea senzaţiei de drogare cu substanţe psihedelice

1. Începeţi prin a gândi că v-a fost înlocuit creierul cu un vas mare de vată de zahăr roz. Gândiţi-vă cât de pufoasă e şi cât de roz, dar şi cât de dulce şi mai ales cum vântul cu adierea sa transformă vata de zahăr în ţurţuri minusculi. Acum încercaţi să gândiţi şi să priviţi prin rozaliul pufos şi zahărul încălzit care curge… Creierul vostru nu mai există – *gândiţi* şi *vedeţi* prin vata pufoasă şi roz cu zahărul care se scurge uşor… Nu mai aveţi creier şi vă simţiţi atât de bine… Continuaţi *să gândiţi* şi să găsiţi o cale de a vedea prin masa aceasta de vată roz, pufoasă, amestecată şi dulceagă…

2. Uitaţi-vă acum în podul palmei, observaţi cu atenţie ridurile şi diversele culori de acolo, exploraţi rozul, albastrul şi verdele venelor, galbenul, maroniul şi petele roşcate ale pigmenţilor pielii voastre, şi violetul acolo unde este mai puternică amprenta, minunaţi-vă de încâlciturile şi detaliile unei mâini care pare atât de simplă.

3. Acum ridicaţi privirea de la mână şi observaţi detaliile

infinite ale unui obiect din jurul vostru. Analizaţi-i textura, diversele culori, calitatea suprafeţei şi minunaţi-vă de incredibila capacitate de a stabili un scop zdrobitor. Examinaţi un prăjitor de pâine. Prăjitorul este argintiu cu margini negre şi lustruit. Observaţi cât de bine străluceşte în unele puncte şi cât de şters este în altele. Cercetaţi-l în interior şi observaţi spaţiile goale şi firele încurcate, dar, mai ales, faptul că aceste sârmuliţe sunt acum reci, acum fierbinţi, acum cenuşii, acum roşii ca focul numai în câteva secunde. În vreme ce vă uitaţi fix spre prăjitorul de pâine, minunaţi-vă de schimbările din alb în maroniu şi uneori chiar în negru în doar câteva clipe. „Cum de-or fi ştiind să facă toate astea?”

4. Relaxaţi-vă! Începeţi scena şi în vreme ce o interpretaţi, continuaţi să scoateţi în evidenţă anumite lucruri specifice, să examinaţi şi să exploraţi în amănunt, plini de fascinaţie. În această ecuaţie trebuie să intre chipul celuilalt actor în vreme ce îi vorbiţi.

Ritualul drogatului

În afară de starea de exaltare, pentru drogaţi există şi un ritual al consumului de droguri. Un fel de preludiu al orgasmului. Ca şi preludiul, ritualul face parte integrantă din act, fiind folosit ca o cheie a dependenţei. Să urmărim câteva mostre de ritualuri ale consumatorilor de droguri.

— **Cocaina:** este sunat traficantul. Se toarnă substanţa pe o suprafaţă lustruită, se gustă, se taie cu o carte de credit sau cu o lamă de aparat de ras, nişte linii fine. Se inhalează cu un instrument special – o bancnotă de 1 dolar, o unghie de la mâna dreaptă şi o lingură.

— **Heroina:** se cântăreşte heroina, se umple lingura, se toarnă cantitatea exactă de apa în lingură, se încălzeşte heroina cu bricheta preferată. Se pune o bucăţică de vată în heroină, se umple seringa, se prinde braţul cu o curea sau un garou, se găseşte vena

cea bună, se plesneşte şi se prinde vena. Se injectează.

— **Alcoolul:** întâi se identifică alcoolul care vă place. Berea, vinul, votca, ginul, whiskyul. Majoritatea alcoolicilor preferă un singur tip de alcool. Merg într-un anume loc, un bar, o speluncă sau un loc unde să ţină şi să ascundă alcoolul preferat. Alcoolicul comandă băutura într-un anumit fel şi verifică să vadă cât a mai rămas. Analizează câte pahare mai poate bea. Pregăteşte băutura sau o cere de fiecare dată *la fel*. Accesoriile trebuie să fie foarte precise. De exemplu: vă pregătiţi paharul întotdeauna cu trei cuburi de gheaţă, cu două măsline, un pic de apă, un arpagic pentru cocteil, ceva mai mare, un sfert de lămâie verde, suc de portocale fără zahăr sau o umbreluţă roz. Paharul trebuie umplut până la un anumit nivel. Se dă pe gât.

— **Marijuana:** se deschide punguliţa de plastic, se vâră nasul în punguliţă, se adulmecă mirosul de lemn şi mirodenii, aşa, de poftă. Se scoate nasul din punguliţă şi se răsuceşte o ţigară. Pentru marijuana se alege pipa preferată sau un bong, sau foiţa de ţigară. Se răsuceşte o ţigară care se umple cu marijuana şi apoi se bagă în bong. Se duce gura la ţeavă, se aprinde cu bricheta preferată, se trage în piept.

— **Pastilele:** se merge în locul sau ascunzătoarea preferată. Se scoate capacul recipientului în care sunt pastilele, se numără câte au mai rămas pentru a socoti de câte ori te mai poţi droga cu ce ai în recipient. Se bagă în gură şi se înghite.

Drogurile şi alcoolul îi permit utilizatorului să nu mai simtă durerea şi să deţină puterea, cel puţin cât se află sub influenţa drogurilor de maximă eficienţă. Când sentimentul de bine începe să dispară, utilizatorul umblă după droguri ca să se simtă iar bine. Actorul care interpretează un asemenea rol de consumator de substanţe nocive ar trebui să nu uite acest lucru – când iese la iveală un sentiment de neputinţă se poate rezolva prizând, injectând, bând, ingerând sau fumând altceva. Nevoia împreună cu

ritualul trebuie să devină FAPTE de-a lungul întregii scene sau poveşti.

Crearea unei personalităţi dependente de droguri

Dincolo de nevoia emoţională a utilizării şi de îndrăgirea ritualului, dependenţii se simt foarte în siguranţă în momentul în care umblă cu substanţa a cărei victimă sunt. Asta pentru că ei ştiu că în mod sigur substanţa respectivă le dă putere şi forţă când au mai mare nevoie. Oamenii sunt nesiguri pe ei, întâmplările sunt imprevizibile, singurul lucru pe care poate conta drogatul, iar şi iar, este substanţa pe care şi-a ales-o şi care îi dă o stare de bine de care are nevoie cu disperare.

Formula pentru crearea personalităţii unui dependent de droguri

1. Luaţi sticla de alcool (cutia cu pastile, punguliţa cu praf, mâncarea nesănătoasă şi în cantităţi mari sau orice altă substanţă de care este dependent personajul vostru) şi lipiţi-o de obraz, închizând ochii.

2. Simţiţi o linişte, o putere, o căldură, o senzaţie de bine şi iubirea care emană din recipientul respectiv şi turnaţi-le în inimă şi suflet.

3. Luaţi SUBSTITUTUL pentru substanţa de care sunteţi dependenţi (de exemplu: ceaiul sau apa înlocuiesc alcoolul), turnaţi-l în recipient şi apoi daţi-l pe gât, lăsând lichidul să zăbovească puţin pe limbă, ca să simţiţi *linişte*a, *puterea*, *căldura*, *senzaţia de bine şi iubirea*, apoi înghiţiţi.

— Dacă e vorba de alimente, mestecaţi-le încet ca să simţiţi *linişte*a, *puterea*, *căldura*, *senzaţia de bine şi iubirea* în timp ce gustaţi şi savuraţi mâncarea nesănătoasă şi în cantităţi mari a personajului. Apoi înghiţiţi.

— Dacă sunt pastile (înlocuiţi-le cu dropsuri, vitamine, bomboane de mentă etc., orice merge), scuturaţi pastila în gură, lăsaţi-o acolo şi veţi simţi *liniştea*, *puterea*, *căldura*, *senzaţia de bine şi iubirea*. Apoi înghiţiţi.

— Dacă este vorba despre cocaină (folosiţi un substitut cum ar fi laptele praf etc.), prizaţi-o şi veţi simţi *liniştea*, *puterea*, *căldura*, *senzaţia de bine şi iubirea* în vreme ce SUBSTITUTUL de substanţă vă alunecă uşor pe gât.

— Dacă este vorba despre marijuana (folosiţi tutun sau plante medicinale), trageţi un fum şi veţi simţi *liniştea*, *puterea*, *căldura*, *senzaţia de bine şi iubirea* din fumul care vă invadează gura şi plămânii.

Asemenea unui dependent, veţi descoperi după acest exerciţiu că veţi dori săînger aţi aceste substanţe ori de câte ori se declanşează un sentiment de anxietate, de teamă, de agitaţie, de confruntare sau de banalitate a unei situaţii. Veţi simţi organic nevoia să apelaţi la dependenţa voastră ca să vă adaptaţi şi să reacţionaţi la declanşatoarele emoţionale specifice care provin din textul scris, fiindcă aşa se întâmplă cu adevăraţii dependenţi şi nicidecum aşa cum mulţi actori portretizează dependentul care din când în când mai ia câte o substanţă pe măsură ce scena merge mai departe.

Resimţirea unei stări de anestezie

La începutul anesteziei sau după aceasta, aveţi un sentiment ciudat – vederea vă este distorsionată, mintea vă e confuză, vă simţiţi dezechilibraţi, fără pic de echilibru. În multe cazuri se poate să fie efectul medicamentelor care creează un fel de ceaţă, numai că nu mai este vorba de droguri. Pentru a trăi această experienţă senzorială faceţi următorii paşi.

Formula pentru simţirea influenţei anesteziei

1. Înlocuiţi creierul cu o bucată mare de vată cenuşie.

2. Imaginaţi-vă vata, care este deasă şi plumburie. Încercaţi să vedeţi şi să gândiţi printre firele groase din bumbac, noduroase şi cenuşii. Nu mai aveţi creier, ci doar o bucată deasă de vată gri-închis care se extinde în fiecare centimetru din scăfârlia voastră. Foarte puţină lumină este filtrată printre firele plumburii. Continuaţi să încercaţi să vedeţi şi să gândiţi prin masa fibroasă, cenuşie şi pufoasă.

3. Creaţi-vă o senzaţie de greaţă imaginându-vă o hrană semidigerată pe care aţi mâncat-o ultima dată, care se învârteşte în stomacul vostru. Simţiţi cum se înteţeşte greaţa în stomac, urcă pe piept şi are un gust acrişor, miroase a stătut, această hrană semilichefiată care lasă o senzaţie de greaţă.

4. Relaxaţi-vă.

CAPITOLUL XIV

Crearea atracţiei sexuale

Parte esenţială a oricărei interpretări

Să urmăreşti actorii care ar trebui să se iubească, dar între care nu există o căldură firească este o experienţă plicticoasă şi nesatisfăcătoare. Publicul se alege cu ceea ce îl hrăniţi. Dacă nu există atracţie între voi şi celălalt actor, publicul nu va mai simţi nevoia de a se implica în povestea voastră după modelul relaţiei dintre voi şi partenerul de scenă. Pe de altă parte, dacă există o legătură palpabilă între voi şi partener, vor prinde rădăcini nişte relaţii de prosperitate şi supravieţuire care fac povestea palpitantă şi interactivă. Factorul alchimie sau atracţia sexuală poate adesea determina reuşita sau eşecul unui film, al unei piese de teatru sau a unui serial TV.

Crearea alchimiei nu trebuie lăsată la întâmplare. Există căi de a o declanşa analizând motivele apariţiei alchimiei în viaţa reală şi apoi învăţând să o recreaţi în interpretarea voastră.

Atracţia provine dintr-o legătură profundă între doi oameni. Mulţi presupun că ea provine dintr-o legătură sexuală simplistă, dar sexul fără o conectare emoţională nu este o experienţă satisfăcătoare şi niciuna care să împlinească. Pentru a crea alchimia trebuie să aveţi amândoi afinităţi emoţionale şi sexuale.

Este important să recunoaştem că alchimia poate fi mai profundă decât o simplă atracţie sexuală şi poate deveni captivantă.

Conexiunea emoţională este acea parte care îi face pe oameni să se îndrăgostească sau să fie prieteni care să sară la greu şi nicidecum doi oameni cărora le place culoarea roşu şi să meargă la schi. Această intensitate sporită provine din ceea ce numim o *standardizare a suferinţei*. Asta înseamnă că ambele persoane au

trecut prin experienţe emoţionale dureroase similare care i-au impresionat şi la care au reacţionat de o manieră primitivă, dar similară. Dacă vă veţi analiza propria poveste cu amanţi şi prieteni, veţi constata că traumele voastre sau reacţiile la traume sunt comparabile. De exemplu:

— Amândoi aţi devenit dependenţi din pricina unui trecut tulburător.

— Amândoi v-aţi înşelat foştii parteneri.

— Amândoi aţi trecut prin trista experienţă a divorţului unuia dintre părinţi.

— Amândoi aţi trecut pe lângă spectrul ameninţării cu o boală gravă.

— Amândoi aveţi aceleaşi nesiguranţe din pricina experienţelor similare din copilărie, n-aţi arătat destul de bine, n-aţi fost destul de inteligent sau destul de puternic.

— Amândoi aveţi un handicap fizic.

— Amândoi aveţi un alcoolic în preajmă (indiferent de băutură), tată sau mamă.

— Amândoi aveţi o mamă sau un tată exagerat de protector.

— Amândoi aţi folosit acelaşi mod de operare pentru a supravieţui adversităţilor.

Odată ce aţi găsit o suferinţă comună, veţi putea stabili o legătură profundă cu sinele delicat şi fragil al celuilalt actor. Acum sunteţi stăpân pe acea parte a sufletului său cu care se luptă şi pe care încearcă să o ascundă şi să o protejeze. Această legătură – capacitatea de a înţelege, de a proteja şi de a se raporta la celălalt actor dintr-o sursă similară vă va apropia mai mult decât v-aţi putea imagina. De fapt, acestea sunt principiile iubirii. Puteţi obţine atracţia autentică pentru că vă veţi identifica printr-o empatie profundă cu cealaltă persoană. Practic, veţi ajunge să comunicaţi, ceea ce va conferi interpretărilor voastre realism.

Formula pentru crearea unei legături emoţionale

Pur şi simplu gândiţi-vă la trauma sau nesiguranţa care vă defineşte şi sesizaţi suferinţa, tristeţea şi mânia în ochii celuilalt actor care a trăit acelaşi lucru. Acest lucru se poate face oriunde îl vedeţi pe celălalt – la fardat, pe un scaun, citind, aşteptând să se filmeze –, pentru că îl priviţi pe ascuns.

Alchimia emoţională este sporită şi capătă complexitate atunci când este combinată cu atracţia sexuală. Adăugarea unei conotaţii sexuale în ecuaţia respectivă este esenţială pentru a produce alchimia. De obicei, există o undă de sexualitate inerentă care infuzează toate relaţiile de iubire. Acest lucru este clar în relaţiile cu amantul, dar este la fel de valabil şi între prieteni, ba chiar şi într-o familie.

Freud, părintele psihologiei, susţine că există o sexualitate înnăscută până şi în relaţiile dintre mamă şi fiu, tată şi fiică sau între fraţi. Trăirile sexuale sunt reprimate şi, de obicei, rămân în subconştient, dar există. Ca actor trebuie să aduceţi această informaţie din subconştient în conştient şi să folosiţi orice e nevoie ca să „recreaţi o fiinţă care trăieşte, respiră, care este, aşadar, din carne şi oase. Fără o legătură primară creată de sexualitate, veţi ignora un sentiment uman fundamental. Într-o bună zi nu va mai fi doar judecat, ci folosit pentru a completa personajul vostru, precum şi importantele sale relaţii.

Când se creează atracţia sexuală, trebuie să îl folosiţi pe celălalt actor, nu o SUBSTITUIRE.

Sexualitatea presupune o intimitate fizică, iar SUBSTITUIREA este utilizată doar ca să creeze un trecut emoţional.

Formula pentru crearea unei legături de natură sexuală

Începeţi prin a fabula sexual în legătură cu celălalt actor. Imaginaţi-vă fanteziile cele mai periculoase şi mai uimitoare atunci când includeţi actorul în scenariul sexual. Motivul pentru care nu se foloseşte sexul generic este că fantezia funcţionează pentru că sexualitatea include pericolul şi caracterul de interdicţie care sunt inerent mai erotice. Acest lucru transcende orientările sexuale obişnuite sau *gay* pentru că devine parte a interzisului şi deci se ajunge la o relaţie carnală şi mai puternică.

Puteţi face acest lucru singur sau (în secret) în faţa celuilalt actor. Nu strică să aveţi fantezii de mai multe ori, deci faceţi-o singur *şi* în faţa celuilalt actor. După ce veţi reuşi asta, celălalt actor va reacţiona categoric şi nu se ştie de ce, se va stabili o legătură nouă. Partenerul nu va şti ce fantezii sexuale aveţi, dar se stabileşte o apropiere inexplicabilă care se mai numeşte şi alchimie.

Am pregătit-o pe o câştigătoare a premiului Oscar pentru un film în care îşi cunoştea partenerul şi orientarea sa sexuală şi pe care l-a displăcut din prima clipă (şi el pe ea). Folosind „formula pentru crearea alchimiei emoţionale şi sexuale”, s-a ajuns la o eficienţă pe care au fructificat-o în aventurile din viaţa reală, iar tabloidele au scris că trăiau o mare poveste de iubire, ceea ce fireşte că nu era cazul.

Formula pentru crearea unei alchimii emoţionale şi sexuale

1. Identificaţi trauma şi/sau nesiguranţa care vă definesc.

2. Uitaţi-vă în ochii celuilalt actor şi încercaţi să vedeţi suferinţa, tristeţea sau mânia similară cu a voastră. Legaţi acest lucru la aceeaşi traumă suferită şi spuneţi-i în gând celuilalt actor: „Tu chiar mă înţelegi, pentru că ştii ce înseamnă (şi aici completaţi cu trauma personală)”. Fiţi foarte la obiect, aşa se va stabili o

legătură profundă pe care să o înţeleagă întru totul celălalt şi să vă priceapă ca nimeni altul.

3. Creaţi-vă fantezii cu celălalt actor pornind de la cele mai perverse dintr-un scenariu sexual.

4. Relaxaţi-vă.

Puteţi folosi acest exerciţiu ca să creaţi alchimia necesară în interpretarea următoarelor tipuri de relaţii:

— Prietenii;

— Relaţii între membrii familiei extinse (veri, părinţi sau fraţi vitregi, mătuşi, unchi şi altele);

— Relaţii la locul de muncă.

— Relaţii de iubire;

— Parteneriatul matrimonial.

Acest exerciţiu nu funcţionează doar în timpul interpretării, ci îl puteţi încerca şi în viaţa reală, cu oricine vă iese în cale. Casierul de la supermarket sau o fiinţă senzuală pe care aţi întâlnit-o la o petrecere, un potenţial angajator în timpul unei probe pentru un job – veţi descoperi imediat alchimia cu persoana respectivă şi aceasta va simţi acelaşi lucru. Durează doar câteva secunde şi veţi sesiza o schimbare imediată în modul în care se raportează la voi cealaltă persoană. Partea amuzantă e subtilitatea prin care se stabileşte legătura, nimeni neştiind prea bine de ce.

Crearea alchimiei la proba de angajare

Acest exerciţiu se poate face în timpul unei audiţii. În ciuda a ceea ce cred actorii, directorii de casting, producătorii şi regizorii sunt fiinţe umane şi vor reacţiona ca atare. Dacă o să vă simpatizeze, o să simtă acea atracţie în ceea ce vă priveşte, o să vă vrea în prejmă, ceea ce înseamnă că aţi luat proba de casting (desigur, trebuie adăugată acestei ecuaţii şi o lectură de text

adecvată).

Formula pentru crearea unei alchimii emoţionale în timpul unei probe de casting

1. Sesizaţi în privirea directorului de casting (a producătorului, a regizorului şi a celorlalţi) o suferinţă, o tristeţe şi o mânie care provin dintr-o traumă similară cu a voastră. Înţelegeţi-o şi identificaţi-vă cu ea.
2. Creaţi-vă fantezii sexuale cu persoana din faţa voastră (dintre cele mai sofisticate şi mai irezistibile).
3. Relaxaţi-vă.

Toate acestea trebuie să dureze mai puţin de treizeci de secunde. Faceţi exerciţiul cu persoana cu care faceţi lectura înainte să începeţi să citiţi. Exerciţiul vă ajută să construiţi alchimia necesară şi intimitatea care este o componentă atât de importantă în construirea rolului (aceasta se adaugă analizei de text – şi nu o înlocuieşte).

CAPITOLUL XV

Interpretarea criminalului în serie

Indiferent cât de necruţătoare este o persoană, întotdeauna există un motiv.

Când cineva ajunge criminal în serie este de obicei o reacţie la o agresiune fizică, emoţională şi/sau sexuală extrem de violentă, îndurată în copilărie. Copilul este neajutorat şi nu poate reacţiona la agresiune din motive fizice (este încă mic), celălalt deţine controlul şi reprezintă autoritatea şi, în plus, copilul depinde de agresor, din punct de vedere financiar, dar şi ca locuinţă şi susţinere. Când devine însă adult, se poate răzbuna pe agresor. Nu există putere mai mare a unui om decât să decidă în chestiuni de viaţă şi de moarte. Aproape întotdeauna victimele criminalului în serie îl simbolizează pe agresorul iniţial. Când un ucigaş îşi omoară victimele, simte că în sfârşit şi-a recăpătat puterea de la persoana care i-o luase. Fiinţa ucisă nu este agresorul propriu-zis, iar puterea dobândită este temporară, pentru că uşurarea este trecătoare, criminalul în serie, asemenea drogatului, urmăreşte să obţină din nou plăcerea ucigând iar. Omorurile lui sau ale ei devin esenţiale în menţinerea senzaţiei că deţine controlul şi puterea. Astfel, o serie de crime sunt comise şi se ajunge la un criminal în serie.

Un caz celebru este oribilul criminal în serie Ed Kemper.

Pe măsură ce creştea, Ed a fost terorizat de mama lui, ea îl acuza că şi-ar fi agresat surioara şi a vrut să violeze nişte studente din campusul universitar. Ea îl agresează verbal şi îl încuie într-o pivniţă umedă, sufocantă, fără geamuri, în întuneric, unde este plin de tot felul de gândaci şi viermi, cu ideea de a nu mai face rău nimănui. Toate acestea pentru nişte delicte pe care nu le comisese. Când Ed a ajuns suficient de mare, ce credeţi că a făcut?

A violat şi a ucis. Pe cine? Da! Chiar pe studentele din pricina cărora mama lui îl încuiase pe nedrept şi îl pedepsise. Cine a fost prima victimă? Mama lui! Ed a omorât-o în bătaie cu un ciocan. I-a tăiat capul, i-a extras cu grijă laringele, acea parte a trupului care îi dădea mamei posibilitatea să îşi acuze cu violenţă fiul, admonestându-l plină de ură. Apoi Ed a avut o relaţie sexuală cu capul desprins de trup al mamei. În felul acesta a pedepsit-o sexual, echivalentul pedepsei pentru nişte delicte sexuale pe care pe atunci încă nu le săvârşise.

Trebuie să fiţi conştienţi de felul în care ucide personajul vostru, pentru că exista o simbolistică logică şi ea corespunde agresiunilor la care a fost supus în copilărie criminalul.

Cel mai adesea sexualitatea joacă un rol-cheie în modul de operare al criminalilor în serie. De ce? Pentru că omorul şi sexul presupun putere. Pentru un ucigaş crima este un, afrodiziac.

Pentru majoritatea criminalilor chiar dacă nu există realmente sex, crima presupune o simulare sexuală, ei se excita într-atât încât adesea se ajunge chiar la orgasm.

Când interpretaţi rolul unui criminal în serie, omorul poate fi comparat cu seducţia, şi trebuie jucat ca atare.

Un alt aspect al criminalului în serie este faptul că el nu doar ucide când vine în contact cu victima, ci, asemenea jocului de-a şoarecele şi pisica, intervine bucuria vânătorii – ca să spunem aşa, se joacă mai întâi cu „mâncarea” – înainte să săvârşească omorul. Aceasta îi oferă ucigaşului o putere suplimentară atunci când îşi vede victima chinuindu-se şi implorând.

Criminalul în serie spune şi face lucruri în raport cu victima, astfel încât comportamentul să fie similar cu al agresorului. În felul

acesta el îşi justifică omorul, fiindcă în mintea sa victima îşi merită soarta.

Există o evoluţie emoţională uimitoare, dar şi trăsături copilăreşti la un criminal în serie.

Traumele criminalilor sunt uneori atât de grave, încât dezvoltarea lor este blocată şi ei rămân imaturi emoţional. Adulţii au o gândire logică şi de aceea supravieţuiesc emoţional dilemelor. Un criminal în serie nu înţelege asta şi, asemenea unui copil, se comportă imatur, refuzând să se gândească la repercusiunile actelor sale.

În ce fel se poate stabili, aşadar, o legătură între un criminal şi o persoană raţională, un matur ca dumneavoastră?

Orice interpretare presupune să luaţi o frântură din personalitatea voastră şi să o transformaţi într-un tot pentru a putea da viaţă personajului.

Fiecare dintre noi are instincte criminale, mai devreme sau mai târziu în viaţă, dar puţini reacţionează în funcţie de ele. Trebuie să vă analizaţi viaţa şi momentele când aţi avut aceste instincte criminale. Ce le-a făcut să apară? În lumea miraculoasă a actoriei, pentru prima dată aveţi posibilitatea de a face o alegere luând pe cineva din viaţa reală, el putând să fie un individ real care v-a agresat oribil, de preferinţă cineva din copilărie, dar poate fi şi un agresor din existenţa prezentă pe care să-l ucideţi simbolic în interpretare.

SUBSTITUIREA simbolică pentru victime îşi poate avea rădăcina în copilărie, deci trebuie folosit cineva care:

— V-a abandonat când eraţi copil;

— V-a agresat sexual sau v-a violat;

— V-a traumatizat emoţional şi/sau fizic;

— nu v-a aparat de cineva, care vă agresa emoţional, sexual sau fizic;

— V-a umilit în stil mare.

Din viaţa adultă rămâne abordarea unei persoane care:

— V-a furat un partener de viaţă;

— V-a dat în judecată din răutate;

— A jignit oribil pe cineva care vă este drag;

— V-a agresat;

— Era iubitul sau iubita voastră, dar s-a culcat cu cineva care vă era apropiat şi drag;

— V-a concediat sau din cauza căruia aţi pierdut o slujbă;

— V-a minţit, ceea ce a avut consecinţe dezastruoase.

Toate aceste fapte merită să fie pedepsite, iar ca actor ce interpretează un criminal puteţi considera că a sosit momentul răzbunării.

Formula pentru înţelegerea organică a modului în care gândeşte un criminal în serie

1. Identificaţi cel mai puternic agresor pe care îl veţi folosi ca SUBSTITUIRE.

2. Apoi imaginaţi calea cea mai bună, cea mai plăcută spre a vă răzbuna. Cu alte cuvinte, ce modalitate de omor ar fi echivalentul a ceea ce a făcut el.

3. Apoi imaginaţi-vă ce anume exact aţi face cu SUBSTITUIREA.

4. Simţiţi bucuria de a recupera puterea emoţională şi sexuală, entuziasmaţi-vă. Implicaţi-vă la maximum.

5. Uitaţi-vă la actorul care interpretează victima, ştiind că tot

ceea ce aţi exersat în gând veţi pune în practică.

6. Relaxaţi-vă.

Uciderea simbolică a persoanei ar trebui să vă dea bucuria puterii regăsite de la cel care în trecut, fără milă, o deţinea asupra voastră.

Nu uitaţi: nu vă judecaţi niciodată personajele. Şi criminalii în serie consideră ca faptele lor sunt justificate. Transformându-vă victimele în SUBSTITUIRI ale agresorului principal din viaţa voastră, actul criminal devine bine meritat şi valabil, iar ceea ce ar putea să-i pară unui adult sănătos boală curată, o faptă diabolică şi imorală, ajunge să fie o faptă logică şi pe deplin justificată.

CAPITOLUL XVI

Crearea unui sentiment de frică interioară

Frica este sentimentul cel mai dificil de creat pentru un actor

Şi asta din pricina reacţiilor fizice care indică frica şi care sunt involuntare, cum ar fi:

— Pupilele se contractă;

— Inima bate mai repede;

— Adrenalina intră în sistem;

— Pielea se albeşte;

— Trupul şi mintea indică niveluri neobişnuite de curaj şi putere.

Pentru ca aceste reacţii să se petreacă realmente în corpul vostru, trebuie să cercetaţi ce anume cauzează frica. Frica este modul corpului nostru de a ne proteja atunci când bănuim că am putea fi sau chiar suntem în primejdie. Frica decurge din nevoia de a rămâne în viaţă – fiind parte din instinctul nostru de supravieţuire. Pentru că frica motivează acele părţi ale corpului nostru care controlează acţiunea – sângele şi adrenalina circulă mai rapid şi în cantităţi mai mari în sistem – creând mişcări mai rapide, un proces de gândire mai iute şi reuşite fizice de care nu am fi în stare în mod obişnuit.

Există o idee greşită conform căreia frica provine dintr-o informare pripită. E *un* aspect al vieţii noastre la care ne gândim atunci când ne temem şi care ne face să dorim şi să simţim nevoia să supravieţuim. De exemplu: dacă vă pune cineva o armă la tâmplă, v-aţi putea gândi că sunteţi singura persoană care să îi poarte de grijă unui părinte bolnav. Trebuie să supravieţuiţi ca să nu rămână singur părintele respectiv şi să fie obligat să se

descurce fără ajutorul vostru.

Atunci când se creează o frică interioară, trebuie găsită problema personală la care să vă gândiţi într-o circumstanţă de viaţă fi de moarte în urma căreia să regretaţi că n-aţi mai apucat să vedeţi, să faceţi sau să rezolvaţi un anumit lucru.

Pentru a stabili problema personală specifică în crearea fricii, întocmiţi o listă a tuturor regretelor posibile. Lista trebuie să includă absolut toate problemele pe care, dacă ar fi să muriţi astăzi, nu le-aţi mai putea rezolva sau de care nu v-aţi mai putea ocupa.

Lista trebuie să cuprindă cel puţin zece până la cincisprezece idei. Nu vă opriţi la doar cinci. Problemele care apar după primele cinci sunt, de obicei, cele care afectează cel mai tare, pentru că îşi au rădăcina în subconştient – acel material care este profund, misterios şi a cărui existenţă nu vreţi neapărat să o recunoaşteţi. În mod logic, chestiunile pe care le ascundem, chiar şi de noi înşine, vor fi întotdeauna mai profunde ca importanţă.

Ceea ce urmează este un exemplu de „listă a fricii” (pe care o veţi scrie pe o foaie dictando).

Lista fricii

(Gândiţi-vă: „dacă ar fi să mor azi…”)

1. N-aş mai putea avea un copil.
2. Sau, dacă aveţi copii, nu mi-aş mai putea vedea copilul crescând şi nu m-ar cunoaşte (ca mamă sau tată).
3. N-aş descoperi niciodată iubirea adevărată.
4. N-aş şti ce înseamnă să fii cu adevărat iubit.
5. Nu m-aş mai căsători niciodată.
6. N-aş afla dacă mama (tata) m-au iubit vreodată cu adevărat.
7. N-aş apuca să-i fac mândri de mine pe tata, mama, copilul,

fratele, sora, partenerul.

8. Partenerul meu (părintele, fratele, sora, prietena etc.) ar crede că am murit ca un ratat.

9. N-aş mai fi de faţă ca să mă pot ocupa de problemele financiare (sau de sănătate) ale mamei (tatei, fraţilor, surorilor, partenerilor, copilului etc.) care întotdeauna mi-a fost alături.

10. N-aş putea rezolva sau încheia relaţia mea cu tata (mama, copilul, fratele, sora, partenerul, fostul partener, cel mai bun prieten etc.).

11. Nu i-aş auzi niciodată spunându-mi „te iubesc” pe tata (mama, fraţii, surorile, copiii, partenerul etc.).

12. N-aş apuca să-i spun „te iubesc” sau „mi-e dor de tine” mamei (tatălui, fratelui, surorii, partenerului, fostului partener, prietenului, copilului etc.).

13. Nu i-aş auzi niciodată spunându-mi „îmi pare rău” pe tata (mama, partenerul, fostul partener, fratele, sora, prietenul, unchiul etc.) pentru abuzurile comise (agresiuni, abandon, înşelăciune, trădare etc.).

14. Nu i-aş putea demonstra copilului meu (tatei, mamei, prietenului etc.) că aş putea reuşi în viaţă.

15. Nu mi-aş cunoaşte adevărata mamă (tată, în cazul în care aş fi adoptat sau abandonat).

Înainte de a putea apela la formula pentru crearea fricii necesare pentru interpretare, trebuie să decideţi care ar fi regretul cel mai mare din lista fricii care v-ar afecta la maximum. Trebuie să alegeţi precis acel regret din listă înainte să începeţi propriu-zis interpretarea. Astfel, veţi reuşi în timpul interpretării să obţineţi acea frică interioară la un minut după aplicarea formulei fricii.

Cum să descoperiţi care dintre regretele din lista fricii este cel mai eficient

Odată ce aţi terminat de întocmit lista, citiţi-o cu glas tare

(dacă sunteţi singur, o să vă simţiţi mai disponibil şi mai puţin criticat). Va exista un „anumit regret” de pe lista fricii care vă va afecta emoţional mai tare decât altele. Dacă există două sau trei care vi se par egale ca intensitate, încercaţi următorul exerciţiu cu fiecare în parte şi creaţi reacţia de teamă cea mai palpabilă.

După ce aţi ales una (două sau trei) temeri din Lista fricii care să vă fi inspirat cea mai profundă reacţie emoţională, închideţi ochii şi imaginaţi-vă ce s-ar întâmpla dacă s-ar împlini regretul respectiv şi asta în cele mai mici amănunte. Bucuraţi-vă de şi imaginaţi-vă reuşita voastră, apoi deschideţi ochii şi imaginaţi-vă că reuşita vă este luată în modul cel mai brutal şi mai tragic. După care repetaţi-vă în gând de cât mai multe ori: „trebuie să supravieţuiesc ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să supravieţuiesc, ca să nu se întâmple una ca asta…

Repetaţi mantra de supravieţuire, pentru că această nevoie de a supravieţui creează, de fapt, frica şi nu situaţia în sine.

APLICAREA LISTEI FRICII

Folosind primul regret, „dacă ar fi să mor azi, n-aş mai putea avea un copil” (care, apropo, este unul dintre regretele cele mai eficiente şi mai frecvente, pentru că procrearea este o nevoie primară şi puternică):

1. *Dacă sunteţi femeie*, imaginaţi-vă un copil care arată exact ca voi când eraţi sugar şi apoi „copilaşul care vă seamănă” plutind în pântecele vostru. *Dacă sunteţi bărbat*, imaginaţi-vă că ţineţi copilul în braţe şi că seamănă leit cu voi ca sugari şi că-l vedeţi în braţele voastre.

Motivul pentru care îl vedeţi ca pe voi la aceeaşi vârstă se datorează faptului că părintele îşi vede copilul ca pe o versiune a propriei sale persoane, o a doua şansă de a vă respecta

promisiunile şi de a îndrepta relele din copilăria voastră. De aceea orgoliul şi dezamăgirile se intensifică în privinţa propriului copil, pentru că practic este un alter ego mai mic, care trebuie să facă faţă din nou încercărilor şi obstacolelor prin care aţi trecut în viaţă.

2. Priviţi în ochii copilului şi veţi vedea iubirea necondiţionată a acestuia, o iubire cum n-aţi mai cunoscut şi pe care o veţi simţi cum vă cuprinde, apoi priviţi-vă copilul şi vorbiţi-i încetişor, promiţându-i că-l veţi ocroti şi iubi şi-l veţi proteja de toate relele prin care aţi trecut. Fiţi foarte precişi în amintirea traumelor personale şi a propriilor nesiguranţe de care îl veţi izola pe copilaşul vostru. N-ar trebui să dureze mai mult de câteva momente. Vă veţi vedea copilul privindu-vă cu iubire necondiţionată, mulţumindu-vă că îl ocrotiţi (sau o ocrotiţi) de toate relele prin care aţi trecut şi îi permiteţi să fie în siguranţă, plin de speranţe şi inocenţă. Simţiţi din nou acea iubire care vă cuprinde.

3. Simţiţi cum copilul vă este smuls din pântece (sau din braţe). Pentru totdeauna. Simţiţi acel sentiment profund de vid – acel vid care nu va mai dispărea dacă veţi muri. Apoi deschideţi repede ochii şi înţelegeţi că această ultimă imagine este exact ceea ce se va întâmpla dacă muriţi azi. După aceea, spuneţi-vă în gând, asemenea unei mantre: „trebuie să trăiesc ca să nu se întâmple una ca asta, trebuie să trăiesc ca să nu se întâmple una ca asta…”.

4. Relaxaţi-vă şi începeţi scena. *Frica* ar trebui să vă însoţească pentru a vă determina să supravieţuiţi.

Să analizăm încă un exemplu ca să înţelegeţi într-adevăr despre ce este vorba. Vom folosi cea de-a şaptea spaimă din listă: „dacă ar fi să mor azi, nu l-aş mai putea face pe tata mândru de mine”.

1. Simţiţi-vă cât mai confortabil. Destindeţi-vă, închideţi ochii şi imaginaţi-vă un prim-plan cu chipul tatălui vostru care radiază de mândrie faţă de reuşitele voastre viitoare – acea privire pe care

nu o veţi vedea niciodată la el, dar la care aţi sperat dintotdeauna. Lăsaţi să treacă vreo câteva secunde ca să se impregneze acel sentiment de mândrie a tatălui, apoi încercaţi să simţiţi că „în sfârşit, am obţinut ceea ce mi-am dorit dintotdeauna de la el”.

2. Brusc, schimbaţi imaginea tatălui, care acum se uită la piatra voastră de mormânt, dând din cap dezamăgit, gândindu-se ce ratat amărât aţi fost şi cât de tare l-aţi dezamăgit. Uitaţi-vă la el cum plânge pentru că aţi fost o ratare şi o greşeală amarnică. Aşteptaţi până când acel sentiment vă va face să vă cuprindă greaţa.

3. Deschideţi repede ochii şi înţelegeţi că această ultimă imagine chiar se va întâmpla dacă muriţi azi şi spuneţi-vă în gând asemenea unei mantre: „trebuie să supravieţuiesc ca să nu se întâmple una ca asta, trebuie să supravieţuiesc ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să supravieţuiesc ca să nu se întâmple una ca asta…

4. Relaxaţi-vă şi începeţi scena. *Frica* va continua să fie în voi şi vă va îndemna să supravieţuiţi.

După ce v-aţi imaginat care este cel mai eficient regret din lista de spaime, puteţi merge mai departe şi puteţi folosi eficient formula pentru crearea fricii.

Formula pentru crearea fricii organice

1. Luaţi regretul pe care l-aţi ales mai înainte din Lista fricii şi urmăriţi cum se desfăşoară exact ceea ce aţi vrea să se întâmple în modul cel mai viu şi minunat – exact în felul în care v-aţi dorit dintotdeauna şi v-aţi imaginat că va fi. Bucuraţi-vă pe îndelete.

2. Apoi imaginaţi-vă cel mai rău lucru care se poate întâmpla dacă aţi muri fără a fi avut ocazia să duceţi la bun sfârşit această realizare. Imaginaţi-vă totul în cele mai oribile detalii. Lăsaţi ca imaginea respectivă să vă umple de anxietate.

3. Apoi, cu mare teamă, conştientizaţi că, de fapt, cea mai

îngrozitoare imagine se va întâmpla categoric dacă muriţi azi şi faceţi o mantra de supravieţuire, respectiv una interioară: „trebuie să supravieţuiesc ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să supravieţuiesc ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să supravieţuiesc ca să nu se întâmple una ca asta…”.

4. Relaxaţi-vă şi *lăsaţi frica* să se producă organic.

Acest proces complex n-ar trebui să dureze mai mult de un minut, ceea ce vă va permite să intraţi în starea de frică imediat ce regizorul a spus „Motor” sau când s-a lăsat cortina. Nu uitaţi: întotdeauna să aveţi o listă de temeri ca temă ce trebuie făcută *înainte* să scrieţi sau să vă urcaţi pe scenă. Numai astfel veţi şti din timp ce spaimă va fi cea mai eficientă, pentru că vă va lua ceva timp să întocmiţi lista sau să vă imaginaţi care temere ar funcţiona cel mai bine pentru voi. Astfel, când trebuie să filmaţi sau când trebuie să vă faceţi intrarea pe scenă va dura mai puţin de un minut ca să alegeţi ce anume e mai potrivit de pe listă şi să aplicaţi formula pentru crearea fricii organice.

De asemenea, este important să ţineţi minte că, dacă aţi făcut alegerile pentru crearea stării de frică, nu înseamnă că o să lucraţi cu ele pentru totdeauna. Priorităţile se schimbă, nevoile se schimbă şi circumstanţele la rândul lor se modifică pe măsură ce viaţa voastră progresează. La fel se va întâmpla, aşadar, şi cu chestiunea cea mai importantă pentru a vă motiva nevoia de supravieţuire.

Fiecare nou text analizat în care intervine nevoia de a crea frica organică pe scenă presupune o listă complet nouă şi luarea de la capăt a muncii, ca şi cum aţi face-o pentru prima dată.

Frica motivată de prezenţa într-un anumit spaţiu

Dacă frica este mai degrabă motivată de prezenţa într-un anumit loc – cum ar fi într-o casă bântuită sau într-una în care o

fiinţă necunoscută intră şi este alungată –, există o altă tehnică disponibilă.

Formula pentru crearea fricii motivate de prezenţa într-un anumit spaţiu

1. Încercaţi să vă daţi seama ce creaturi vă sperie cel mai tare: păianjenii, şobolanii, gândacii, şerpii, pitbullii, viermii etc.

2. Imaginaţi-vă că în spaţiul unde trebuie să jucaţi fiecare colţişor întunecat, loc, priză pentru reflector sau sertar colcăie de creaturile dezgustătoare pe care le-aţi ales. Apoi gândiţi-vă: ”dacă nu scap, voi fi atacat de ele – îmi vor intra în păr, în gură, în nas, în mâneci şi pe crăcii pantalonilor”.

3. Încercaţi să aveţi o reacţie viscerală imaginându-vă creaturile pe care voi le-aţi ales în număr extrem de numeros – muşcându-vă, strecurându-se sau târându-se peste voi.

4. Relaxaţi-vă.

CAPITOLUL XVII

Crearea sentimentelor organice simţite în clipa morţii sau pe patul de moarte

Experimentaţi moartea din punctul vostru de vedere.

Mulţi actori consideră moartea ca o renunţare finală la viaţă. Adevărul este că, atunci când cineva e pe moarte, persoana respectivă se agaţă de viaţă mai mult ca niciodată. Până şi respiraţia unui muribund este mai disperată în încercarea de a trage în piept cât mai mult aer. Fiziologic, când suntem pe moarte, organele noastre se închid, iar lupta intensă pentru a respira – adică furnizarea de oxigen dătător de viaţă – devine imposibilă. E ca şi cum aţi încerca să puneţi benzină într-un motor stricat – indiferent cât de mult carburant reuşiţi să băgaţi, motorul tot nu va funcţiona pentru că, în ciuda tuturor intenţiilor şi a scopurilor, maşina va muri.

Pentru că respiraţia aduce oxigen care hrăneşte corpul şi îl menţine în viaţă, reprezentarea fizică a respiraţiei îngreunate începe în momentul în care interpretaţi pe cineva care e pe moarte. După ce simţiţi o suferinţă profundă care antrenează nevoia de oxigen dătător de viaţă, puteţi aplica formula pentru crearea fricii organice.

Motivul pentru care folosiţi formula creării fricii organice atunci când interpretaţi un muribund este utilă pentru că moartea şi frica sunt inexorabil legate. În mod similar, ne luptăm şi pentru viaţa fizică (tot prin nevoia de a respira) şi pentru a ne menţine viaţa emoţională. Cu alte cuvinte, când suntem pe moarte, nu vrem să ne dăm bătuţi în faţa morţii, pentru că nu vrem să pierdem conexiunile emoţionale şi de aceea ne zbatem cu disperare să rămânem în viaţă. De obicei, există un motiv emoţional extraordinar de important care vă determină să vreţi să

supravieţuiţi. De aceea, asemenea Listei fricii, întocmiţi şi o Listă a morţii care să conţină regretele profunde pentru lucrurile pe care nu le veţi mai rezolva niciodată sau de care nu vă veţi mai ocupa dacă veţi muri. Într-un mod similar celui în care aţi abordat Lista fricii, exploraţi şi descoperiţi un anumit regret de pe Lista morţii *înainte* de momentul în care va trebui să începeţi să jucaţi.

Odată ce v-aţi dat seama care ar fi cea mai bună alegere din lista de temeri, puteţi să copiaţi acest sentiment terifiant al cuiva pe moarte, folosind următorul exerciţiu.

Formula pentru redarea morţii din punctul de vedere al unui muribund

1. Creaţi o respiraţie gâfâită, imaginându-vă că aveţi o stâncă mare pe piept şi pe gât şi că încercaţi să respiraţi în jurul acestei greutăţi. Străduiţi-vă să vă recăpătaţi respiraţia în jurul greutăţii de pe piept, gât şi esofag. O să se audă ciudat şi o să vă vină să tuşiţi. Apoi luptaţi-vă să recuperaţi aerul scăpat odată cu tuşea.

2. Luptaţi-vă cu respiraţia de parcă v-aţi lupta pentru propria viaţă.

3. De îndată ce simţiţi realmente că sunteţi disperaţi şi vă chinuiţi să trageţi aer în piept pentru a supravieţui, aplicaţi formula prezentată anterior pentru a crea o frică organică. (Folosind regretul pe care l-aţi ales anterior din lista fricii, conştientizaţi că se va întâmpla exact opusul a ceea ce aţi fi vrut să realizaţi sau să reuşiţi şi că nu veţi mai reuşi vreodată să vă ocupaţi de lucrul care era atât de important pentru voi şi pe care, cu ochii minţii, parcă îl şi vedeţi cum se petrece în cel mai minunat mod şi cu mare acurateţe, exact cum v-aţi dorit dintotdeauna şi v-aţi imaginat că va fi. Bucuraţi-vă pe îndelete de aceste imagini.

Apoi imaginaţi-vă ce s-ar putea întâmpla mai rău dacă aţi muri imediat şi n-aţi mai apuca să vă îndepliniţi năzuinţele. Imaginaţi-vă în cele mai oribile detalii. Lăsaţi imaginea să vă declanşeze

anxietatea.

Apoi, cu mare temere, imaginaţi-vă cea mai îngrozitoare imagine care cu siguranţă se va şi întâmpla dacă aţi muri şi repetaţi-vă în gând mantra de supravieţuire: ”Trebuie să supravieţuiesc ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să supravieţuiesc ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să supravieţuiesc ca să nu se întâmple una ca asta…”)

4. Continuaţi lupta pentru respiraţie şi viaţă, pentru că prea multe depind de ea.

5. Relaxaţi-vă.

De ce funcţionează această formulă atât de bine? Pentru că, de vreme ce vă luptaţi să rămâneţi în viaţă, în loc să vă predaţi resemnaţi în braţele morţii, munca voastră este una activă şi plină de evenimente şi, în final, cathartică. Lupta pentru viaţă îl face pe muribund să simtă că trăieşte cu adevărat, pentru că asta facem noi, oamenii, întotdeauna: instinctul nostru de supravieţuire inerent nu ne permite să ne dăm bătuţi sau să cedăm. Această formulă adaugă procesului dispariţiei fizice pasiune şi dorinţa omenească de a trăi. Dacă abandonaţi şi lăsaţi moartea să vă ia, vă va abandona şi publicul. Nevoile specifice care decurg din lupta pentru viaţă vor implica în mod automat audienţa. Spectatorii se vor identifica pe deplin cu personajul vostru şi vă vor ţine pumnii să reuşiţi în lupta voastră cu moartea. Iar dacă personajul va muri totuşi, publicul va fi mişcat.

Experimentarea morţii iminente a cuiva drag

De câte ori moare cineva care ne este drag, instinctul nostru ne îndeamnă să negăm discuţia despre moarte şi să încercăm să păstrăm persoana respectivă în viaţă. De obicei, avem ceva nerezolvat care trebuie încheiat sau ceva care presupune să petrecem mai mult timp cu persoana respectivă. De aceea trebuie

folosit OBIECTIVUL SCENEI „să te ţin în viaţă” atunci când interpretaţi un personaj care experimentează moartea fiinţei iubite. Asta vă îndeamnă să luptaţi pentru viaţa respectivului când interpretaţi un personaj care trăieşte moartea cuiva drag. Aşa ajungem la o luptă pentru viaţa celuilalt, furnizând scopul care trebuie atins prin OBIECTIVUL SCENEI. Dacă aţi accepta pur şi simplu moartea fiinţei iubite, n-o să mai aveţi nici încotro să mergeţi şi nici ce să faceţi.

Identificaţi apoi SUBSTITUIREA. Întrebaţi-vă: „de ce trebuie să-l menţin în viaţă?” dacă în viaţa reală e foarte bolnav sau pe moarte, sau a murit de curând cineva care vă este apropiat, atunci e simplu. Folosiţi persoana respectivă. Dacă aveţi noroc şi nu este vorba despre o boală sau despre moartea unei persoane apropiate, atunci puneţi-vă întrebarea: „Moartea cărei persoane din viaţa mea m-ar distruge, pentru că ar rămâne nerezolvate şi dureroase multe probleme?”

Alegerea unei SUBSTITUIRI cu care aveţi o relaţie problematică va mări foarte mult miza acestei situaţii ipotetice. Dacă moare o persoană lângă care vă simţiţi iubit şi în deplină siguranţă, vă veţi întrista, în mod firesc, dar nu se va naşte în sufletul vostru acea vâltoare de sentimente suplimentară care apare în cazul în care ar muri o persoană cu care aveţi multe probleme nerezolvate. În acest din urmă caz, dacă persoana respectivă moare, problemele vor rămâne nerezolvate pentru totdeauna. Acest lucru intensifică dorinţa de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI, „să te păstrez în viaţă”, pentru că, dacă nu reuşiţi, veţi rămâne marcat pe vecie de cicatrice emoţionale.

Odată ce v-aţi ales SUBSTITUIREA, trebuie să identificaţi precis ce aveţi de pierdut dacă moare respectiva fiinţă iubită. Ca şi în cazul Listei fricii sau a celei a morţii, ceea ce pierdeţi sau regretaţi sau nu veţi mai apuca să rezolvaţi trebuie să fie semnificativ şi specific vieţii voastre, dar şi relevant în raport cu problemele pe care le aveţi cu persoana aleasă pentru

SUBSTITUIRE. Asta vă va da o motivaţie personală şi emoţională ca să luptaţi să menţineţi în viaţă fiinţa respectivă. Generalităţile sunt greu de acceptat în gând şi în suflet. O anumită informaţie intimă specifică ne face să gândim şi să simţim la fel. Adevărul este că, atunci când este pe moarte cineva drag, există un moment de luciditate în care ne întrebăm de ce persoana respectivă trebuie să rămână în viaţă.

Ca şi în cazul Listei fricii, identificaţi problema specifică pe care trebuie să o rezolvaţi sau de care trebuie să aveţi grijă, năzuinţa pe care trebuie să o duceţi la îndeplinire înainte de a alege SUBSTITUIREA potrivită. Faceţi o listă pe care scrieţi-o de mână şi notaţi cel puţin zece regrete relevante pe care le-aţi avea în cazul în care SUBSTITUIREA voastră ar muri.

Model de listă de temeri referitoare la moartea celor dragi

(Gândiţi-vă: „dacă tu, SUBSTITUIREA, ar fi să mori azi…”)

1. Nu voi şti niciodată ce-ai fi putut să ajungi sau să reuşeşti.
2. Nu vei şti niciodată ce am devenit sau am realizat.
3. N-am să ştiu niciodată dacă ai fost mândru de mine.
4. N-am să ştiu niciodată dacă m-ai iubit.
5. N-am să pot rezolva şi nici înţelege de ce m-ai părăsit.
6. N-am să pot rezolva şi nici înţelege de ce m-ai agresat.
7. Nu voi şti niciodată dacă m-ai iertat pentru tot ce am făcut.
8. N-o să mă vezi niciodată fericit şi îndrăgostit.
9. Nu-ţi vei cunoaşte niciodată nepotul (în cazul în care veţi folosi un părinte ca SUBSTITUIRE).
10. Vei ajunge în pământ gândind că sunt un ratat.
11. Nu vei mai fi acolo să mă iubeşti şi să ai grijă de mine.
12. Voi fi complet singur.
13. Nu te voi auzi niciodată spunându-mi „te iubesc”.
14. Nu vei şti niciodată cât de mult te-am iubit.

15. Nu voi şti dacă ţi-a părut rău pentru ce mi-ai făcut.

16. Nu voi şti niciodată dacă m-ai iertat că n-am fost în stare să te protejez şi să te salvez (în cazul în care veţi folosi pentru SUBSTITUIRE copilul vostru).

Ca şi în cazul listelor din cazurile anterioare, evaluaţi fiecare regret în parte, constatând care e cel mai puternic după ce le veţi citi cu glas tare şi veţi simţi care va atrage cel mai mult emoţional. Dacă vi se par viabile mai multe, încercaţi-le pe toate, evaluând care vă afectează cel mai tare.

Identificaţi întotdeauna în avans SUBSTITUIREA, precum şi care este problema de pe lista referitoare la moartea persoanelor dragi pe care o veţi folosi pentru a vă personaliza nevoia de a vă păstra vie SUBSTITUIREA.

Formula pentru resimţirea organică a morţii iminente a cuiva drag

1. Gândiţi-vă că ar fi pe moarte SUBSTITUIREA voastră şi folosiţi această idee din listă, oprindu-vă la ceea ce nu va fi niciodată rezolvat sau îndeplinit dacă persoana respectivă ar muri imediat. Şi acum *închideţi ochii* şi imaginaţi-vă reuşita sau rezolvarea acelei probleme pe care v-aţi dori-o cel mai tare, în cazul în care ar fi o chestiune de viaţă şi de moarte (de exemplu: dacă aţi ales” simt nevoia să-mi spui că mă iubeşti înainte să mori” din lista de regrete cauzate de moartea cuiva drag, atunci încercaţi să vedeţi sau să auziţi cum SUBSTITUIREA vă spune” te iubesc” cu mare emoţie vizibilă, aşa cum v-aţi dorit dintotdeauna să se întâmple).

2. Deschideţi ochii şi veţi vedea SUBSTITUIREA cum moare înainte să obţineţi ceea ce doriţi (de exemplu, înainte să vă spună” te iubesc”) şi încercaţi să simţiţi disperarea şi dezamăgirea pentru că nu aţi auzit asta niciodată şi nici nu aţi rezolvat problema

aleasă.

3. Încercaţi să păstraţi vie SUBSTITUIREA cu sunete şi comportamente, în vreme ce vă imaginaţi cele mai cumplite lucruri în cazul morţii ei şi recitaţi această mantră de supravieţuire iar şi iar în gând: „trebuie să te păstrez în viaţă ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să te păstrez în viaţă, ca să nu se întâmple una ca asta…”.

4. Relaxaţi-vă.

Veţi fi miraţi de emoţiile pe care le veţi exprima. Ele nu vor fi neapărat cele la care vă aşteptaţi. Felul în care răspundem fiinţei iubite atunci când moare este diferit de ceea ce ne imaginăm că o să se întâmple. Singura modalitate de a avea nişte sentimente reale spontane şi prezente este să vă puneţi într-o situaţie similară folosind formula de mai sus.

Trăirea momentului în care fiinţa iubită moare pe neaşteptate şi extrem de rapid

Sunteţi la volan, daţi de o zonă îngheţată, pierdeţi controlul şi vă răsturnaţi, loviţi un stâlp de telefon, cea mai bună prietenă care stă în dreapta voastră este proiectată prin parbriz şi rămâneţi agăţaţi de volan, uitându-vă la ea cum moare. Sunteţi martori la împuşcarea copilului vostru într-o altercaţie pe stradă. În timp ce lucraţi la magazinul din colţ, vedeţi cum sunt înjunghiaţi cea mai bună prietenă şi un coleg de serviciu. Casa vă este invadată şi sunteţi obligaţi să vă uitaţi cum vă este violată şi înjunghiată nevasta. Acestea sunt exemple de morţi neaşteptate, venite din senin. Cum creierul vostru nu are timp să reacţioneze, iar emoţiile nu apucă să fie procesate, aceste situaţii specifice pe viaţă şi pe moarte provoacă reacţii interne diferite, instinctuale. Iată mai jos o formulă care declanşează sentimentele care apar în cazul morţii traumatizante şi neaşteptate a cuiva drag.

Formula pentru trăirea momentului în care fiinţa iubită moare pe neaşteptate şi extrem de rapid

1. Imaginaţi-vă că SUBSTITUIREA zace într-un sicriu deschis.

2. Uitaţi-vă la chipul lipsit de viaţă pentru ultima dată.

3. Memoraţi chipul pentru că este pentru ultima dată când o să mai vedeţi SUBSTITUIREA şi spuneţi în gând: ”Cu bine! Te iubesc şi o să-mi fie dor de tine”.

4. Luând o problemă specifică pe care s-o folosiţi din lista referitoare la moartea – unei fiinţe dragi, daţi-vă seama acum că nu veţi mai reuşi niciodată să împliniţi ceva sau să aveţi grijă de persoana respectivă… încercaţi să înţelegeţi finalitatea pierderii.

5. Uitaţi-vă atent la capacul sicriului care se închide peste chipul fiinţei iubite, acoperind SUBSTITUIREA cu un întuneric absolut. Pentru totdeauna.

6. Urmăriţi cum se închide sicriul încet şi cum este coborât în groapa plină de noroi.

7. Uitaţi-vă cum este acoperită cu ţărână groapa, înconjurând sicriul cu o finalitate grea, sufocantă, întunecată şi rece.

8. Apoi, simţiţi nevoia să păstraţi imaginea sicriului, ca şi cum nu s-ar fi întâmplat, păstrând în viaţă SUBSTITUIREA. În gând spuneţi-i mereu SUBSTITUIRII: „Trebuie să supravieţuieşti ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să supravieţuieşti ca să nu se întâmple una ca asta…”.

9. Relaxaţi-vă.

10. Apoi lansaţi-vă în interpretarea scenei.

Trăirea morţii reale a fiinţei iubite

Dacă vă aflaţi la o înmormântare sau într-un loc unde o fiinţă dragă a murit de mult, tot trebuie să faceţi alegeri active ca să duceţi povestea personajului vostru mai departe. Moartea se poate

să fi răpit fiinţa pe care personajul vostru o iubea, dar nu poate să oprească şi personajul vostru. Dintr-o pierdere ai întotdeauna ceva de învăţat, întotdeauna ea va produce o revelaţie sau o schimbare profundă alimentată de suferinţă. Cu toate acestea în gând aplicaţi…

Formula pentru trăirea morţii reale a fiinţei iubite

1. Închideţi ochii şi imaginaţi-vă SUBSTITUIREA într-un sicriu deschis.

2. Uitaţi-vă la chipul lipsit de viaţă pentru ultima dată.

3. Memoraţi chipul, pentru că este pentru ultima dată când o să-l mai vedeţi. Spuneţi-vă în gând: ”Cu bine. O să-mi fie dor de tine, te iubesc atât de mult!”, conştientizând că despărţirea este definitivă.

4. Urmăriţi cum se închide uşor capacul sicriului peste cel drag. Imaginaţi-vă cum sicriul se umple de întuneric.

5. Uitaţi-vă cum este coborât sicriul încet în pământ.

6. Uitaţi-vă cum este acoperită groapa cu ţărână, înconjurând sicriul cu o finalitate grea, sufocantă, întunecată şi rece.

7. Luaţi problema aleasă din lista temerilor referitoare la moartea persoanei iubite care, pentru că SUBSTITUIREA a murit, nu se va mai rezolva sau împlini niciodată. Puteţi trece în revistă ceea ce aţi fi putut sau ceea ce ar fi trebuit să faceţi diferit în viaţă şi care ar fi putut împiedica moartea fiinţei dragi.

8. Încercaţi să rezolvaţi această chestiune în viitor cu persoana potrivită care mai este în viaţă din anturajul prezent.

9. Relaxaţi-vă.

Această abordare a morţii îngăduie ca tragedia morţii să încurajeze dezvoltarea, schimbarea şi speranţa în viitorul personajului care vadă nădejde şi publicului că ar exista o şansă de dezvoltare şi de schimbare în viaţa fiecăruia. Abordarea morţii –

unul dintre lucrurile inevitabile din viaţă – şi a oribilei dureri care o însoţeşte devine astfel însufleţitoare, dându-le spectatorilor posibilitatea de a se dezvolta şi de a învăţa, la rândul lor, din această experienţă prin care a trecut personajul.

CAPITOLUL XVIII

Experimentarea trăirilor femeii însărcinate (din punctul de vedere al bărbatului şi al femeii)

Sarcina – pentru care nu există SUBSTITUIRE

Când sunteţi însărcinate (dacă sunteţi femei) sau când o femeie poartă în pântece copilul vostru (dacă sunteţi bărbaţi), nu există SUBSTITUIRE care să corespundă cu pruncul din voi sau cu mama copilului vostru. Unii actori cred că, dacă se gândesc la un animăluţ, la o nepoată sau un nepot, vor trăi un sentiment de iubire similar. Dar, din păcate, indiferent cât l-ai iubi pe Flufly, căţeluşul tău, pe Amy, fina ta, sau chiar pe Adam, mult iubitul fiu al surorii tale, ceea ce ai putea simţi pentru copilul tău, sânge din sângele tău, este categoric diferit.

Cea mai bună cale de a descrie ceea ce simţi pentru copilul tău este să îl poţi vedea ca fiind propria ta persoană într-o versiune liliputană. De aceea, când cineva vă face complimente referitoare la copilul vostru spunând: „copilul tău e generos” sau „copilul tău este deştept”, răspundeţi cu „mulţumesc”, ca şi cum complimentul vi s-ar adresa vouă, şi asta pentru că respectivul copil sunteţi voi, dar foarte mic, el oferindu-vă, practic, o a doua şansă pentru a rezolva problemele şi incertitudinile ivite din experienţele voastre nefericite. Din aceleaşi motive, părintele vede negru în faţa ochilor când observă că se comportă cineva cu copilul său la fel ca vreun agresor din propriul trecut. În acel moment nu mai există în faţa sa persoana respectivă, ci simbolul propriului agresor care motivează o schimbare *de data aceasta* exact în punctul în care n-a putut schimba nimic *prima dată*. Atunci se naşte o dorinţă puternică de a proteja şi de a avea grijă de copil – fiind vorba de aceeaşi dorinţă proprie de a supravieţui. Şi, ca să zic aşa (iertaţi-mi, vă rog, expresia), formula care urmează este una înnăscută.

Formula pentru experimentarea trăirilor femeii însărcinate (din punctul de vedere al femeii şi al bărbatului)

1. Staţi jos cât mai confortabil şi închideţi ochii.

2. Dacă sunteţi femeie, puneţi mâna pe stomac, acolo unde se află pântecele. Dacă sunteţi bărbat, puneţi mâna pe stomacul femeii care o interpretează pe partenera voastră însărcinată.

3. Gândiţi-vă la o poză care a fost făcută când eraţi sugari şi imaginaţi-vă sugarul respectiv care pluteşte în pântecele vostru (sau al ei).

4. Concentraţi-vă asupra ochilor bebeluşului care sunteţi chiar voi şi descoperiţi-i inocenţa, puritatea şi speranţa (acea speranţă în faptul că orice este posibil). Inocenţa, puritatea şi speranţa care nu pot exista decât înainte să se întâmple oricare dintre acele experienţe dureroase de care aţi avut parte în viaţă.

5. Apoi, în gând, vorbiţi cu copilaşul care sunteţi chiar voi şi spuneţi-i ei sau lui că juraţi să-l ţineţi departe de întâmplările dureroase şi de imaginile negative de sine de care aţi avut voi parte. Ca să vă protejaţi copilaşul (care sunteţi voi în miniatură) să nu treacă prin aceleaşi experienţe îngrozitoare pe care voi aţi fost obligaţi să le suportaţi (pentru că ştiţi cât de îngrozitor este şi care sunt consecinţele), îl veţi apăra cu orice preţ. Pentru că deja cunoaşteţi că se poate ajunge la nesiguranţă, autosabotare şi ură de sine ca urmare a acestor experienţe. Vă amintiţi cum aţi luat hotărâri prosteşti în legătură cu un partener, cum le-aţi permis unora să profite sau să abuzeze de voi, cum aţi luat decizii dăunătoare vieţii voastre şi asta pentru că aţi trecut prin nişte experienţe oribile. Continuaţi să vorbiţi în gând cu copilaşul care sunteţi chiar voi şi asiguraţi-l temeinic că sunteţi foarte hotărâţi să îl ţineţi departe de orice suferinţe pe care voi le-aţi avut de îndurat. Dar mai ales referitor la aceste întâmplări şi sentimente prin care nu vreţi să treacă respectivul copil care sunteţi chiar voi trebuie să

fiţi foarte exacţi. (Exemple: ”Nu te voi părăsi niciodată aşa cum m-a părăsit pe mine tata, când aveam şapte ani şi venea să mă vadă doar când îi convenea lui. Eu voi fi mereu prezent la dispoziţia ta”. Sau: ”N-am să las pe nimeni să te facă să simţi că ai fi urât, prost sau bun de nimic, aşa cum s-a întâmplat în relaţia mea cu mama”. Sau: „N-am să te lovesc şi n-am să-ţi fac niciun rău aşa cum mi-a făcut mie fratele meu. O să am grijă ca nimeni să nu-ţi facă niciun rău, aşa cum mi s-a făcut mie.”) Vorbiţi cu copilaşul care sunteţi chiar voi cam un minut.

6. Acum, uitaţi-vă la copilaşul care sunteţi voi într-o versiune mai mică, cum vă zâmbeşte din gingii, fără dinţi, un rânjet inocent, privindu-vă cu iubire necondiţionată, mulţumindu-vă pentru iubirea şi protecţia voastră. Lăsaţi iubirea necondiţionată să vă cuprindă, acea iubire pe care n-aţi mai cunoscut-o… una care nu pune condiţii.

7. Şi acum frecaţi-vă stomacul protector şi cu mare grijă, spunându-vă în gând: „Nu te voi lăsa niciodată să simţi durerea prin care eu am trecut când mă făceam mare, vei fi mereu iubit, adorat, îngrijit, îţi voi fi mereu alături pentru că sunt mămica (sau tăticul tău) şi te iubesc”.

8. Simţiţi privirea copilaşului care sunteţi chiar voi, care se uită spre voi din nou cu iubire necondiţionată, mulţumindu-vă şi simţindu-se în siguranţă datorită iubirii şi protecţiei voastre, sentimente pe care i le-aţi oferit copilului şi de care voi n-aţi avut parte sau cel puţin nu atât de pur şi de complex pe cât le oferiţi voi copilaşului. Simţiţi cum vă cuprinde iubirea bebeluşului, făcându-vă să vă simţiţi altfel decât toată lumea şi adorat. Lăsaţi-vă în voia acestui sentiment care dă o senzaţie de bine.

9. Relaxaţi-vă.

Procrearea este un sentiment atât de uman, încât chiar dacă sunteţi cineva care nu-şi doreşte copii, acest exerciţiu va declanşa sentimente pe care nici nu le bănuiaţi.

CAPITOLUL XIX

Experimentarea trăirilor pe care le ai ca părinte

Crearea unei legături organice între părinte şi copil

Trebuie să se stabilească o legătură între voi şi copilul-actor atunci când interpretaţi rolul părintelui său. Indiferent cât de bun ar fi un actor, e uşor să-ţi dai seama când el doar se preface că e părinte. Când am lucrat cu Anna Friel la filmul *The War Bride* (strălucit regizat de cel care se întâmplă să fie recunoscut pe generic şi drept soţul meu), ea a trebuit să interpreteze rolul mamei unui sugar. La douăzeci şi trei de ani, Anna nu era mamă şi habar nu avea ce înseamnă asta. Şi totuşi trebuia să se descurce cu un sugar care plângea tot timpul şi avea doar trei luni. Urma să se filmeze scena cu copilul, aşa încât i-am spus să facă următorul exerciţiu în vreme ce ţinea în braţe un copilaş extrem de turbulent. Copilul urla şi scâncea (la nivelul unor decibeli pe care numai un sugar îi poate atinge), nu voia cu niciun chip să mai stea în braţele Annei şi încerca plin de disperare să revină în braţele mamei sale adevărate. A început exerciţiul şi în câteva clipe copilul s-a liniştit şi chiar s-a cuibărit plin de afecţiune în braţele Annei, mânuţa lui încercând să-i prindă degetul mic. Acesta este comportamentul unui sugar care se simte iubit de cineva ca de un părinte. Sugarului nu poţi să-i dai indicaţii regizorale şi nici nu poate urma cursuri de actorie (de fapt, poate, dar nu ştiu cât de mult ar ajuta). Dar făcând acest exerciţiu simplu se stabileşte acea legătură părinte-copil, una reală şi fundamentală, intimă atât pentru actriţă, cât şi pentru copil.

Formula pentru experimentarea organică a faptului că sunteţi părinte

1. Uitaţi-vă fix în ochii copilului, indiferent că este un sugar sau un adolescent cel care interpretează rolul copilului vostru şi încercaţi să vedeţi aceleaşi suferinţe, nesiguranţă, aceeaşi mânie, aceeaşi nebunie, aceleaşi traume şi probleme emoţionale pe care le aveţi şi voi. Asta ar putea include:

— Ideea de abandon;

— Ura de sine;

— Conştientizarea şi/sau nemulţumirea în legătură cu o anumită trăsătură fizică;…

— Teama de respingere;

— Problemele de încredere;

— Trecutul care presupune agresiuni şi să fi fost victima unor violenţe;

— Nesiguranţe şi temeri nemăsurate;

— Nevoia de a le face pe plac celor din jur;

— Tendinţe suicidare.

2. În vreme ce continuaţi să vă uitaţi în ochii copilului, gândiţi-vă la întâmplările precise care au dus la apariţia acestor probleme şi vizualizaţi copilul din faţa voastră trecând prin aceleaşi traume, exact ca voi. Procedând astfel, creaţi un fel de spirit pereche – o persoană pe care simţiţi nevoia s-o protejaţi şi s-o alintaţi pentru că dincolo de toate este, de fapt, propria voastră persoană în mic.

3. Relaxaţi-vă.

Utilizând această formulă, veţi reuşi să transformaţi, practic, un străin într-un copil care nu este nimic altceva decât o versiune în mic a propriei voastre persoane. Acest exerciţiu funcţionează pentru că exact aşa ne percepem noi copiii.

CAPITOLUL XX

Interpretarea rolurilor de paraplegic şi de paralizat total

Recrearea organică a handicapurilor fizice extreme

Există întotdeauna o întâmplare traumatizantă care s-a petrecut şi în urma căreia s-a ajuns la handicapul respectiv. Este important nu doar să furnizaţi datele necesare pentru starea fizică a personajului interpretat, ci şi să adăugaţi acea permanentă amintire a traumei emoţionale vinovate de *producerea* stării de infirmitate. Formula care urmează va combina ambele elemente pentru a realiza duplicarea credibilă şi organică a unei persoane care şi-a pierdut capacitatea de a-şi folosi membrele.

Formula pentru recrearea fundamentală a handicapurilor fizice extreme

1. Staţi jos. Concentraţi-vă asupra zonei afectate. (Paraplegia presupune o paralizie a părţii de jos a corpului, iar cvadriplegia – o paralizie de la gât în jos.) Relaxaţi-vă toţi muşchii din zonele respective până ce nu îi veţi mai simţi ca muşchi, ci doar ca pe o gelatină călduţă, care se scurge uşor în pământ. Nu mai este vorba de o formă bine definită sau de o substanţă, ci de o masă gelatinoasă, care se scurge. Staţi acolo şi simţiţi asta până ce veţi avea realmente impresia că nu vă mai puteţi mişca.

2. Apoi puneţi-vă mâinile pe picioare şi încercaţi să ajungeţi într-un spaţiu emoţional de neajutorare totală, unde să vă simţiţi ultimul ratat. Folosindu-vă de *întâmplări reale*, *temeri* şi *emoţii* din propria voastră viaţă, simţiţi-vă deprimat şi dependent, transferând aceste sentimente şi imagini asupra picioarelor voastre.

Sau, în cazul unei paralizii totale, asupra torsului şi apoi

asupra picioarelor.

3. Relaxaţi-vă.

OBIECTIVUL GLOBAL din acest text presupune descoperirea altor căi de supravieţuire fizică şi emoţională în ciuda situaţiei dificile în care se află personajul vostru. De asemenea, folosiţi handicapul ca OBSTACOL emoţional şi fizic în analizarea textului. Să fii paraplegic sau cvadriplegic reprezintă un OBSTACOL pentru supravieţuire şi pentru orice OBIECTIV, deci se va produce un rezultat dinamic.

CAPITOLUL XXI

Crearea realităţilor emoţionale pentru cicatrice şi vânătăi

Înţelegerea organică a traumelor fizice

În drame vânătăile şi cicatricele personajului sunt de obicei rezultatul unei agresiuni – produse de propria persoană sau de altcineva – sau consecinţa unui eveniment traumatizant. Pentru a face astfel încât vânătăile şi cicatricele să vă pară reale, folosiţi următoarea formulă:

Formula pentru simţirea organică a cicatricelor şi vânătăilor personajului

1. Descoperiţi un eveniment din viaţa voastră care să corespundă celui din text şi care a dus la apariţia vânătăilor şi cicatricelor. De exemplu:

— Dacă personajul are o cicatrice din cauza agresiunii unui părinte, gândiţi-vă la momentul cel mai puternic şi mai profund când v-aţi simţit distrus fizic şi emoţional, nenorocit de o prezenţă autoritară (nu-i neapărat nevoie să fie un părinte în cazul în care cicatricea emoţională a fost cauzată de un profesor, de un frate mai mare, de un unchi, de un bunic, de un şef etc.).

— Dacă vânătăile personajului sunt produse de un partener care i-a tras un pumn în faţă, amintiţi-vă de un moment în care aţi iubit atât de mult pe cineva, dar aţi fost împroşcat/a cu învinuiri pentru nereuşitele voastre şi nimicit/a de vorbele de descurajare care v-au făcut să vă simţiţi respins/a, frângându-vă inima. Sau folosiţi un moment realmente violent pe care l-aţi suportat şi care provenea din partea unei persoane la care ţineaţi.

— Dacă vânătăile şi urmele sunt rezultatul unui oribil accident

de maşină sau al unui delict, amintiţi-vă un moment în care v-aţi simţit neajutoraţi emoţional şi complet singuri sau folosiţi chiar un moment de mare violenţă.

2. Apăsaţi cu două degete zona unde se presupune că ar trebui să fie vânătaia sau cicatricea.

3. În timp ce apăsaţi, imaginaţi-vă momentul pe care l-aţi ales pentru a recrea emoţional povestea, amintindu-vă de locul respectiv, de cuvintele spuse şi de fapte, retrăind emoţiile dureroase, de parcă totul s-ar petrece azi. Fiţi foarte precişi şi minuţioşi când retrăiţi visceral oribilul moment, adăugând imagini şi emoţii în zona respectivă şi continuând să apăsaţi cu cele două degete”.

4. Nu mai apăsaţi şi relaxaţi-vă.

Când vă veţi referi la vânătaia sau la cicatricea respectivă şi o veţi pipăi, o veţi simţi ca fiind reală şi încă dureroasă.

CAPITOLUL XXII

Asumarea organică a ocupaţiei, profesiei sau carierei personajului

Cariera vă defineşte

Mult prea adesea actorii interpretează profesia personajului bazându-se pe trăsăturile cele mai banale, fără să se gândească şi *cum* şi *de ce* personajul respectiv şi-a ales cariera. Profesiile noastre reprezintă felul în care ne petrecem cea mai mare parte a timpului. De aceea, cariera ne defineşte. Există întotdeauna un motiv pentru care îşi alege cineva cariera. Fie că este vorba de o ocupaţie la care personajul aspiră, fie că este vorba de o profesie în care personajul a reuşit în foarte mare parte, există întotdeauna un scop şi un stimulent în alegerea unei anumite cariere. Cel mai adesea, e vorba de dorinţa de a rezolva şi de a împlini ceva absolut esenţial pentru supravieţuirea emoţională.

În analizarea personajului, nu trebuie să înţelegeţi doar *ce* face, ci şi *de ce*. Am analizat câteva dintre ocupaţiile cel mai des întâlnite ca să vă faceţi o idee despre felul în care gândeşte cineva când îşi alege profesia, în felul acesta înţelegând mai bine personajul pe care urmează să-l interpretaţi.

— Ofiţer de poliţie

Cel mai adesea această meserie este aleasă pentru că persoana respectivă a fost profund afectată de un delict sau chiar de o crimă sub o formă sau alta. Există membri ai familiei care sunt poliţişti sau chiar au fost martorii unei tragedii sau ai rezultatului unei tragedii (cum ar fi o crimă, o agresiune, victima unui delincvent, un incendiu provocat sau un viol) care să-i fi implicat pe ei sau pe o fiinţă iubită. Un copil care este victima sau martorul unei crime se simte neajutorat şi pe bună dreptate pentru că el nu poate face mare lucru. Ca adult, el poate face alegeri,

inclusiv în ceea ce priveşte cariera, care să redea puterea pierdută lui însuşi sau victimelor pe care nu le-a putut salva în copilărie. Faptul că devine poliţist transformă victima/ martorul într-o persoană care poate schimba ceva într-o perioadă tulbure, dureroasă din trecutul său.

În acest fel, interpretarea rolului de poliţist presupune îndreptarea unui lucru rău întâmplat în copilărie. Cazurile în care este implicat personajul sunt simboluri ale delictelor cu care s-a confruntat sau la care a fost martor în copilărie. Ca poliţist, vă aflaţi în sfârşit în poziţia în care aveţi puterea să schimbaţi ceva. Trecutul plin de suferinţă va alimenta interogatoriile şi investigaţiile pentru că nevoia de a rezolva delictele din text devine parte integrantă a vindecării personajului. Personajul cu care se confruntă în text devine simbolul atacatorului iniţial din momentul traumatizant trăit în copilărie şi o foarte eficientă SUBSTITUIRE. Astfel se creează o arenă de luptă simbolică, una care face posibilă tămăduirea traumei din copilărie şi care va duce la o rezolvare profundă a conflictului. Astfel, cu fiecare delincvent arestat şi condamnat pe parcursul interpretării, faceţi ceva mult mai complex decât datoria – vă vindecaţi rănile trecutului.

— Hoţ sau delincvent

Majoritatea celor care aleg o viaţă de fărădelegi au crescut în sărăcie, observând ca puţinii care reuşesc să scape de lipsuri cu uşurinţă şi cu glorie sunt cei care aleg lumea interlopă. Delincvenţii sunt cei care trăiesc pe picior mare, o duc bine şi au mereu bani. Fireşte că sunt de invidiat, dar mai ales banii le dau şi o anumită poziţie în raport cu ceilalţi, un respect şi puterea.

Povestea care stă în spatele unor asemenea personaje poate porni de la un tată care munceşte din greu, trăind de pe o zi pe alta, având un şef despotic, şi care nu vrea altceva decât să aibă ce pune pe masă şi un acoperiş pentru familia sa. În copilărie, viitorul personaj al lumii interlope a crescut cu ideea ca, de obicei, cine are bani are şi putere, în vreme ce toţi cei dragi, care ar fi meritat mai

mult, sunt umiliţi. Devenind hoţi (sau orice alt personaj din lumea interlopă), nu numai că oferă mai mulţi bani familiei, dar şi putere, şi superioritate, reuşind să-şi bată joc de autorităţi şi lege.

Când interpretaţi un personaj de o asemenea factură, preluaţi puterea de la cel care simbolizează persoana (SUBSTITUIREA) care v-a făcut pe voi şi/sau pe cei dragi să vă simţiţi umiliţi şi neînsemnaţi. Sistemul social vă rezervase în viaţă o poziţie inferioară – din cauza rasei, situaţiei financiare, sexului sau originii familiale –, ceea ce era perfect inechitabil şi nedrept. Ca urmare, percepţia voastră asupra delictelor nu este una negativă, ci, mai degrabă, o îndreptare a nedreptăţilor propriei situaţii care justifică şi motivează acţiunile ilegale.

— Psihiatru sau psiholog

Persoana care alege psihiatria sau psihologia ca profesie porneşte de la nişte traume emoţionale nerezolvate din copilărie. Când eşti psihiatru sau psiholog ca adult poţi încerca să rezolvi nişte probleme vechi. Sunt multe domeniile asupra cărora se poate concentra un terapeut. Specialistul în delicte sexuale se poate să fi fost victima unei agresiuni sexuale sau a unui abuz în copilărie sau poate proveni dintr-o zonă unde s-a întâmplat aşa ceva. Terapeutul specializat în consilierea cuplurilor poate proveni dintr-o familie destrămată sau poate avea părinţi dintr-o familie destrămată. Un psihiatru de copii se poate să fi avut probleme cu asumarea răspunderii la vârsta adultă sau cu relaţionarea cu lumea adulţilor.

Când interpretaţi un terapeut trebuie să înţelegeţi că pacientul este acea parte din personajul vostru care simte nevoia să-şi definească zona de expertiză.

Mai exact, pacientul este un simbol al sinelui. (Din acest motiv, poate fi foarte eficient să vă folosiţi ca proprie SUBSTITUIRE pentru pacient.) Interpretarea terapeutului pornind de la această înţelegere a situaţiei şi concentrarea asupra ei creează o nevoie şi mai acută de vindecare a bolii mentale a pacientului pentru că, de fapt, o faceţi ca să vă vindecaţi chiar voi.

Acest lucru umanizează rolul psihiatrului. Asta este important pentru că mult prea adesea actorii interpretează doctori, avocaţi, profesori sau alte figuri impunătoare ca fiind unidimensionale – interpretează, aşadar, doar comportamentul autoritar, fără implicare, ceea ce duce la căderea actorului într-o capcană.

Odată ce veţi înţelege în ce măsură personajul se concentrează asupra profesiei sale, veţi reuşi să creaţi o relaţionare emoţională proprie. Abordaţi pacientul din faţa voastră ca pe o şansă de a îndrepta conflictele emoţionale care vă otrăvesc viaţa.

— Doctor

Această profesie presupune ani de zile de studiu înainte de facultate, plus încă vreo câţiva de studii universitare, după care urmează anii de rezidenţiat şi abia după aceea lansarea în cariera propriu-zisă de medic. Nu este genul de carieră pe care s-o alegi dintr-un capriciu. Să fii doctor presupune o misiune de o viaţă în slujba vindecării celorlalţi. Gândiţi-vă la o întâmplare din copilărie sau din prezent în care v-aţi simţit neajutorat pentru că n-aţi putut vindeca fiinţa iubită şi persoana respectivă a murit, a devenit handicapată sau duce o viaţă mult diminuată. Profesia de medic vă dă o a doua şansă să vindecaţi fiinţa iubită, ceea ce în viaţa de zi cu zi v-a fost imposibil.

— Prostituată sau stripper

Deşi prostituatele şi stripperii au profesii cu orientări ostentativ sexuale, să fii prostituată sau stripper, de fapt, are foarte puţin în comun cu sexul. Reprezintă, mai degrabă, consecinţa unui viol sau a unei agresiuni în perioada de creştere. Clientul prostituatei sau publicul stripperului reprezintă un simbol pentru bărbatul care a violat sau a agresat. Influenţa şi puterea sexuală pe care prostituata sau stripperul le pot avea asupra clientului sau asupra publicului reprezintă o încercare de recucerire a puterii de care au fost lipsiţi în prima tinereţe. Ei vor utiliza aceeaşi cale care a fost utilizată împotriva lor, sexul, pentru

a-şi transforma neajutorarea în împuternicire. (această dinamică se aplică şi celui care este gigolo sau stripperului.)

Dacă aţi fost violaţi sau agresaţi, puteţi folosi persoana vinovată ca SUBSTITUIRE pentru clienţii personajului. Din fericire, nu toată lumea este victima unui delict sexual. Violul însă poate lua multe forme. Dacă simţiţi că aţi fost violaţi emoţional, puteţi folosi persoana care v-a agresat ca SUBSTITUIRE pentru relaţia de forţă pe care o aveţi cu clientul sau cu partenerul de dans lasciv.

— Avocat

Avocaţii buni îşi personalizează cazurile pornind de la ceva din viaţa personală care ar trebui îndreptat. Sigur că există şi cazurile de care avocaţii sunt mai puţin interesaţi, folosind doar justificările legale pentru a câştiga, detaşându-se de orice implicare, dar nu asta vrem să vedem pe scenă sau pe ecran. Când nu există nimic personal în joc, confruntarea devine lipsită de nerv, mai ales pentru public. Un mare avocat îşi personalizează delictul sau răul făcut în cazul de care se ocupă, pornind de la ceva ce i s-a întâmplat lui (sau ei) sau cuiva drag, cum ar fi un membru al familiei, pentru că doar atunci se vor strădui mai tare şi mai cu ardoare să câştige cazul devenit o vendetă personală. Să joci într-o dramă nu înseamnă să recreezi o felie de viaţă, ci să dramatizezi viaţa, să o duci la extrem. Astfel, personalizarea situaţiei devine o necesitate pentru textul interpretat.

Pentru a reuşi asta, trebuie să porniţi de la o altercaţie obişnuită, de la un delict sau de la un mister ivit în viaţa voastră (puteţi, de asemenea, folosi o problemă neelucidată, venită de undeva din trecut) care vă afectează pe voi sau pe cineva drag. Când interpretaţi rolul de avocat trebuie să încercaţi să rezolvaţi misterul, să stabiliţi vinovăţia sau să restituiţi ceva în funcţie de elucidarea ideală a delictului personal cu care aţi identificat delictul din text. Sau s-ar putea să fie toate trei la un loc. În interiorul vostru trebuie să personalizaţi personajele negative (respectiv pe cei care v-au nedreptăţit – care nu trebuie neapărat

să fie nişte oameni răi) din text cu aceia care au o logică pentru voi, în raport cu povestea voastră personală cu implicaţii juridice. Personalizaţi personajele pozitive (adică cele importante pentru voi – care nu trebuie neapărat să fie nişte oameni cumsecade) – cele pe care vreţi să le protejaţi sau care au devenit victime în text – cu personajele pozitive, cumsecade în raport cu povestea voastră personală cu implicaţii juridice. Adesea sunt mulţi factori implicaţi în luptele juridice. Personalizarea factorilor din text care au legătură cu cazul juridic dau o nuanţă de realism precis, dar şi de dorinţă împătimită de a câştiga procesul.

— Militari

O persoană decisă să intre în armată e cineva care vrea ordine, reguli stricte, reglementări şi o respectare a ierarhiei. S-ar putea ca în copilărie persoana să fi pierdut controlul şi să fi dus lipsa unei figuri autoritare eficiente. Copiii au nevoie de călăuzire pentru stabilirea regulilor şi limitelor. Aşa ei înţeleg mai bine cum să se confrunte cu viaţa când devin adulţi. Când un copil nu găseşte aşa ceva, va căuta ordine la vârsta adultă. Ce altă cale mai bună de a trăi *într-o ordine* care să provină din reguli stricte poate exista decât urmarea unei cariere militare?

— Punctul de vedere al înrolatului/soldatului

Pentru a interpreta un bărbat care se înrolează, trebuie să analizaţi sentimentele acestuia faţă de un părinte, un profesor, o mătuşă, un unchi sau altă figură autoritară de a cărei îndrumare n-aţi avut parte în copilărie sau cineva care v-a făcut să simţiţi că nu meritaţi efortul. Astfel, ofiţerul care se ocupă de unitatea sau plutonul personajului vostru etc. Va folosi ca SUBSTITUIRE figura autoritară care v-a jignit în copilărie. Relaţia cu ofiţerul superior devine una mai mult parentală, înlocuind părintele pe care nu l-aţi avut niciodată în momentele dificile. Astfel se personalizează relaţia dincolo de intrigă, având nevoie să fiţi afectaţi şi afectând relaţia cu ofiţerul superior. În felul acesta relaţia vizibilă în text devine una remarcabilă, profundă şi esenţial emoţională spre

deosebire de o corelare simplă şi nedezvoltată între un ofiţer şi un soldat.

— Punctul de vedere al ofiţerului

Ofiţerul din armată se află într-o poziţie de putere absolută, putând lua decizii de viaţă şi de moarte. Ordinele ofiţerului implică soarta soldaţilor, respectiv dacă aceştia trăiesc sau mor. Să fii ofiţer în armată este una dintre puţinele meserii legale care conferă o putere enormă. Cineva care are nevoie de atâta putere este, de obicei, cineva care s-a simţit neajutorat în perioada de creştere. Acest lucru ar fi putut fi posibil pentru că respectivul copil a fost agresat emoţional sau fizic de către un părinte, de puştii din cartier, de o bonă etc. Sau ridiculizat de aceştia. Copilul n-are puterea să reacţioneze, dar adultul poate alege modurile în care să îşi utilizeze poziţia de forţă.

Să fii ofiţer în armată înseamnă să ţi se acorde o putere absolută asupra unui grup de persoane, având în vedere codul militar, conform căruia ordinele se execută şi nu se discută.

Când interpretaţi un ofiţer, gândiţi-vă la o persoană sau la mai multe (când e vorba de mai multe ar putea însemna fraţi, membrii unui club la care sunteţi afiliaţi, colegi de clasă, colegi de birou, grupul celor foarte îndrăgiţi etc.) în raport cu care v-aţi simţit agresat într-un fel sau altul, prin urmare răzbunarea ar fi foarte dulce. Persoana sau grupul pot deveni SUBSTITUIREA/SUBSTITUIRILE celor care îi interpretează pe subordonaţii voştri. Astfel, ordinele severe spuse pe un ton ridicat sau umilirea inferiorilor, toate devin posibile, dând satisfacţie. Astfel este îndepărtat factorul cruzime, iar noi, ca public, vă vom susţine pentru că motivaţia nu porneşte de la răutatea pură, ci de la recuperarea poziţiei de putere de la persoana sau persoanele care simbolic v-au luat-o.

— Actor

Esenţialmente, ceea ce îndeamnă pe cineva să se facă actor este tocmai nevoia de a i se da atenţie, de a fi iubit necondiţionat

de cât mai mulţi oameni. Această nevoie îl face pe actor să aibă o tendinţă spre a dramatiza exagerat tot ceea ce i se întâmplă în viaţă. Ca să fiţi actori trebuie ca întotdeauna emoţiile să fie vizibile şi disponibile pentru rolul pe care-l interpretaţi. Ascunderea sentimentelor sau introspecţia nu duc la o interpretare senzaţională – actorul trebuie să fie capabil să scoată la iveală orice fel de emoţii sunt necesare pentru rolul pe care îl are de interpretat. Din acest motiv actorii se bucură de emoţiile lor – şi cu cât sunt mai dureroase, cu atât mai bine. Ei le percep ca pe o muniţie pe care o vor putea folosi în interpretare, indiferent dacă se află pe scenă sau nu. De altfel, există o foarte mică diferenţă între comportamentul actorului pe scenă şi cel din afara ei.

De aceea, când interpretaţi rolul unui actor, puteţi fi destul de exageraţi. Amuzamentul interpretării rolului unui actor este că niciodată nu aveţi cum să exageraţi prea tare. Puteţi face orice ca să atrageţi atenţia şi iubirea, pentru că oricine se află în preajma unui actor devine automat publicul unei interpretări care se vrea strălucită şi răsplătită cu premii. Singurul pericol de care trebuie să ţineţi cont în interpretarea unui rol de actor este să nu caricaturizaţi prea tare şi să-i daţi o nuanţă de personaj de desene animate. Nu uitaţi că OBIECTIVUL GLOBAL şi pasiunea care stă la baza muncii interioare pentru obţinerea OBIECTIVULUI SCENEI trebuie să fie reale, extrem de reale. Actorul pe ecran sau în afara lui ştie întotdeauna să fie în lumina reflectoarelor, să-şi înşele publicul (real sau imaginar), încercând de fiecare dată, dacă se poate, să câştige un Oscar.

În privinţa muncii interioare, ei bine, *voi* chiar sunteţi actori – deci identificaţi problemele şi motivele care v-au determinat pe voi personal să vreţi să deveniţi actori încă de la început, precum şi motorul care vă face să vă doriţi să vă atingeţi OBIECTIVUL GLOBAL şi al SCENEI cu intenţii dramatice şi fără niciun fel de constrângere.

— Agent de bursă pe Wall Street sau expert financiar

sau preşedinte, director general şi toate celelalte

Cei atraşi de asemenea poziţii de putere sunt cei dispuşi să facă orice ca să reuşească. Inclusiv pentru a ajunge în asemenea posturi de putere trebuie să aveţi o dorinţă extrem de puternică şi nimic să nu vă stea în cale. Trebuie să iubiţi foarte mult banii şi să înţelegeţi complexitatea puterii oferite de averile fabuloase.

Pentru a interpreta un asemenea rol trebuie să descoperiţi ce v-ar putea motiva pe *voi* ca să deveniţi agresivi şi neîndurători, convinşi fiind că e dreptul vostru. Găsiţi o persoană sau mai multe care să vă fi distrus viaţa voastră sau a cuiva drag. Transformaţi persoana sau persoanele din viaţa voastră personală în SUBSTITUIRE sau SUBSTITUIRI ale celor care distrug totul conform scenariului. În această situaţie, persoana sau persoanele *merită* răzbunarea voastră fără milă.

Dar indiferent care ar fi profesia personajului…

Actoria vă oferă şansa să trăiţi o fantezie, ceva ce n-aţi reuşit niciodată în viaţă. Actoria este o ocazie de a influenţa şi de a schimba evenimentele în faţa cărora vă simţiţi neajutoraţi şi pe care nu le puteţi modifica în viaţa reală.

PARTEA A III-A

Aplicarea practică a celor douăsprezece instrumente de actorie

Partea a III-a a acestei cărţi vă va arăta cum să aplicaţi cele douăsprezece instrumente de actorie la un text unic. Am ales ca exemplu un fragment din Actul III al piesei *Unchiul Vanea* de Anton Pavlovici Cehov. Consideraţi această scenă ca un model de înţelegere a aplicării metodei pe care am descris-o pe orice text.

Textele pieselor de teatru pot fi împărţite în două categorii:

— Poveştile în care *puterea* este forţa călăuzitoare;

— Poveştile în care *iubirea* este principala motivaţie.

Fireşte că niciun text nu poate fi doar alb-negru Toate poveştile de dragoste includ şi sentimentul puterii, aşa cum şi toate poveştile de putere au şi părţi care presupun iubirea. Trebuie doar să stabiliţi exact care este forţa călăuzitoare a textului.

Întrebaţi-vă: "Oare puterea sau iubirea motivează scopurile personajului meu?"

Scena din *Unchiul Vanea*, Actul III, este un exemplu de text în care iubirea sta la baza acţiunii, chiar dacă există şi probleme subtile de putere. Experienţa de viaţă ne-a obligat să luăm în calcul faptul că întotdeauna există şi o luptă pentru putere în problemele sentimentale.

Analiză de text pentru *Unchiul Vanea*

Utilizarea celor douăsprezece instrumente

Ca în cazul oricărui text, întâi trebuie citit integral. Astfel, veţi cunoaşte povestea în detaliu pentru a vă putea informa ce alegeri trebuie să faceţi pentru cele douăsprezece instrumente. Ştiu cât de uşor este să citiţi doar adnotările sau să frunzăriţi materialul. O citire mai atentă însă va inspira o caracterizare mai profundă, mai solidă şi mai distinctă.

Privire de ansamblu asupra *Unchiului Vanea*

Pe scurt, *Unchiul Vanea* spune povestea profesorului Alexandr Serebreakov şi a frumoasei lui soţii, Elena, care pleacă din Sankt-Petersburg, Rusia, pe la 1850, spre a se stabili pe domeniul răposatei soţii a profesorului. Ani de zile, Sonia, fiica profesorului din prima căsătorie, şi unchiul său, Vanea, au trăit şi au muncit pe moşia respectivă, acceptând o sumă simbolică şi trimiţând mare parte din câştiguri la Sankt-Petersburg pentru întreţinerea lui Alexandr şi pentru plata studiilor acestuia.

Sosirea lui Alexandr şi a Elenei creează un adevărat haos, modificând viaţa liniştită de zi cu zi şi iscând pasiuni. Apar relaţii triunghiulare tensionate, pe măsură ce personajele se luptă cu frustrările şi deziluziile lor. Vanea şi prietenul său, Astrov, doctorul din partea locului, încearcă să-i intre în voie Elenei, în vreme ce Sonia şi Elena sunt atrase irezistibil de Astrov.

Faptele relevante din Actul III al piesei *Unchiul Vanea*

Urmează punctele-cheie necesare pentru înţelegerea plasării scenei în interiorul intrigii piesei. Ele includ acţiunile imediate, de dinainte şi de după scenă, precum şi deznodământul poveştii care

vă va ajuta să înţelegeţi unde trebuie să ajungă fiecare personaj şi ce trebuie să câştige ca să aibă motivaţia necesară pentru a porni pe acest drum:

— Unchiul Vanea este cumnatul din prima căsătorie a profesorului Alexandr Serebreakov. După moartea soţiei lui Alexandr, el s-a ocupat de moşie şi de fiica lui Alexandr.

— Astrov este un doctor conştiincios, dar pe care burlăcia şi alte probleme personale l-au transformat dintr-un idealist într-un cinic. Ca să-şi aline durerea, el apelează la cantităţi enorme de băutură.

— Sonia, fiica lui Alexandr, are cam aceeaşi vârstă cu cea de-a doua soţie, Elena, şi este de mult îndrăgostită de Astrov. Pe Astrov însă nu-l interesează Sonia, el o vrea pe Elena.

— Unchiul Vanea şi Astrov sunt amândoi îndrăgostiţi de senzuala şi charismatica Elena.

— Elena, care nu este deloc îndrăgostită de Alexandr, îi asmute pe Vanea şi Astrov unul împotriva celuilalt, ca să rivalizeze şi să li se dea atenţie.

— Anterior scenei pe care o vom analiza: Elena îi promisese Soniei că o va ajuta să-l facă pe Astrov s-o iubească. Prefăcându-se a-i fi prietenă Soniei, Elena o convinsese pe aceasta să aibă încredere în ea şi să i se confeseze. Misiunea ei, cel puţin aşa îi declară Soniei, este să o ajute în mod altruist pe Sonia să construiască o relaţie cu Astrov. Se pare însă că Elena are alte gânduri ascunse, mult mai egoiste decât ce-i mărturisise Soniei.

— În scena care urmează scenei pe care o vom analiza: unchiul Vanea îi prinde pe Elena şi Astrov într-un interludiu romantic.

— În scena de după: ca şi cum nu ar fi de ajuns, Vanea se supără şi mai tare când află că Alexandr vrea să vândă moşia fostei sale soţii şi încearcă să-l omoare.

— În final: Alexandr supravieţuieşte încercării jalnice a lui Vanea de a-l omorî. Toată lumea este dată peste cap de

manipulările Elenei şi, în cele din urmă, Alexandr şi Elena pleacă de pe moşie.

Şi acum scena ce urmează a fi analizată…

UNCHIUL VANEA

Anton Cehov

(O scenă din Actul III)

ASTROV

(*Intră cu o hartă*)

Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale… Ai vreme acum?

ASTROV

O, mai e vorbă?

(*Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze. Ea îl ajută.*)

Unde v-aţi născut?

ELENA

La Petersburg.

ASTROV

Şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.

ASTROV

Atunci n-o să vă intereseze.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.

ASTROV

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

(*Pauză*)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

(*O priveşte cum se miră…*)

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

ELENA

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte, Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

(Pauză)

E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti. Să vorbim ca oameni cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

ASTROV
Da.

ELENA
E vorba de fiica mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

ASTROV
Da, o stimez.

ELENA
Dar ca femeie îţi place?

ASTROV (*Pauză*)
Nu.

ELENA (*îi sărută mâna.*)
N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!
(*Pauză*)
Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi… pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi…
(*Pauză*)
M-am roşit toată.

ASTROV
Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum… Dar dacă suferă, atunci fără îndoială…
(*Pauză*)
Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O priveşte o clipă*.)
Am înţeles.

ELENA
Ce vrei să spui?

ASTROV
Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic „animal de pradă”!

ELENA
Fiară? Nu înţeleg nimic!

ASTROV
Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă… îţi trebuie victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.
(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit*.)
Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!

ELENA
Ai înnebunit?

ASTROV
Eşti sfioasă.

ELENA
Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.
(*Încearcă să plece*. *Astrov îi taie calea*.)

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar…

(*Îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.*)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(*Şoptind exaltat.*)

Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una…

ELENA

Te implor…

ASTROV

(*Întrerupând-o.*)

De ce să mă implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

(*îi sărută mâinile.*)

ELENA

Şi acum destul. Pleacă… Du-te…

(*îşi retrage mâinile.*)

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru Inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

(O *sărută. În acest răstimp intră Unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.*)

ELENA

(*Fără să-l vadă pe Vanea.*)

Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

(*Îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.*)

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic… pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii? (*Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte*.)

ELENA

Lasă-mă.

(*Adânc zbuciumată, se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră*.)

(*Bombăne aparte*.)

E îngrozitor!

(*Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe*.)

Înainte de a începe analiza…

Folosirea alegerilor făcute în utilizarea fiecărui instrument reprezintă doar sugestii. Cum actoria este o artă, totul este subiectiv. Nu există nimic absolut. Pe măsură ce veţi citi şi veţi lucra cu cele douăsprezece instrumente, folosiţi-vă imaginaţia, experienţa, nevoia de a vă include punctul de vedere. Şi mai ales întotdeauna, absolut întotdeauna (încă o dată subliniez), *întotdeauna* scrieţi cu creionul pe script.

Scrieţi direct pe text.

Este esenţial să scrieţi direct pe text şi să treceţi instrumentele în dreptul cuvintelor sau actelor cărora li se adresează instrumentele. Astfel, pe măsură ce reţineţi textul şi vă uitaţi peste notiţele voastre, veţi vedea gândurile adiacente şi alegerile corecte. Ca urmare, veţi reţine cuvintele şi gândurile împreună, creând asocieri de idei şi legând analiza în mod corect de întreaga poveste.

Învăţaţi-vă replicile numai după ce aţi făcut toate acestea.

Dacă veţi reţine replicile înainte să lucraţi textul, dialogul se va transforma într-un mănunchi de cuvinte fără sens, puse cap la cap. Când înţelesul şi intenţiile cuvintelor sunt neclare, nu le puteţi reţine decât într-un anumit fel. Totul se va transforma într-o lectură de text şi lectura va suna la fel de fiecare dată când veţi spune dialogul. Acest tip de memorare a interpretării rămâne cimentată în mintea voastră şi asemenea cimentului, e foarte greu s-o mai îndepărtaţi. Evident că asta strică orice şansă de spontaneitate şi de trăire propriu-zisă a rolului. În vreme ce, dacă aplicaţi întâi cele douăsprezece instrumente de actorie şi apoi reţineţi replicile, cuvintele vor fi însoţite de informaţii care au o conotaţie personală, lăsând să iasă la iveală impulsuri fundamentale.

Instrumentul 1: OBIECTIVUL GLOBAL

Scopul vieţii personajului, urmărit de-a lungul întregului text.

OBIECTIVUL GLOBAL al Elenei

După ce aţi studiat textul şi aţi adunat informaţii pertinente şi precise despre Elena, trebuie să explorați şi motivele pentru care o femeie atât de frumoasă şi de tânără se căsătoreşte cu un bătrân capricios. Oare ca să-şi asigure ziua de mâine? Alexandr este bătrân şi nu foarte sănătos. Elena ar putea moşteni, mai devreme sau mai târziu, banii lui şi libertatea totodată. Sau poate a avut probleme cu tatăl ei şi atunci Alexandr i se pare tatăl pe care nu l-a avut niciodată.

De asemenea, trebuie să vă întrebaţi: „De ce Elena se mută de la oraş, din oraşul în care s-a născut şi a fost crescută, într-un loc care i se pare plicticos şi lipsit de strălucire?” în text spune adesea că se plictiseşte, dar când ceilalţi îi sugerează ce ar putea face, nu manifestă niciun interes. Pe de altă parte, la ţară intră într-un mediu pe care poate să-l nenorocească prin stilul ei distrugător. Ea simte că trăieşte doar câtă vreme creează haos şi agitaţie înjur. Asumarea riscurilor şi a nesăbuinţelor duce la declanşarea adrenalinei care face ca sângele să pulseze mai repede, creând un dans ameţitor pentru ea şi cei din jur. Asta este *palpitant*. E, de altfel, modalitatea ei de a-şi justifica existenţa. Cum?

Ea îl ademeneşte cu cruzime pe Unchiul Vanea, deşi n-are nici cea mai mică intenţie să se ţină de „promisiuni”. O face pe Sonia să-i mărturisească sentimentele faţă de doctorul Astrov, ştiind că e o prostie şi că Sonia nu va avea decât de suferit. Între timp, ea rivalizează cu naiva Sonia, atât în privinţa afecţiunii lui Alexandr, cât şi a lui Astrov, făcând-o pe Sonia să creadă că i-ar fi prietenă – ceea ce va duce la un haos şi mai mare. Elena este catalizatorul punctului culminant al poveştii, ea reuşind să zdruncine toate relaţiile cândva clare şi sigure, lăsându-şi soţul practic neatins de toate aceste jocuri şi subterfugii. De ce face Elena toate astea?

Trebuie să presupunem că nu este o persoană fundamental rea, deci trebuie să fie motivată de o nesiguranţă totală. În Rusia, pe la 1850, femeile nu aveau şansa de a face carieră, spre a se putea defini. Ele erau definite doar *dacă* erau măritate şi *cu cine* erau măritate. O femeie deşteaptă avea puţine resurse de a-şi manifesta inteligenţa. Pentru Elena viaţa de nevastă nu era de ajuns. În plus, ea nu avea niciun scop. Nu era mamă, trăia într-o căsnicie fără iubire, n-avea slujbă sau pasiuni, nici măcar opere de caritate în care să se implice. Ca urmare, făcea mare agitaţie ca să dea impresia că face ceva. Asemenea unui copil obraznic, se dădea în spectacol ca să i se dea atenţie – orice fel de atenţie, negativă sau pozitivă. Acesta devenise scopul ei. Adesea copiii care fac circ

simt că ar dispărea cu totul dacă n-ar face ceva şocant şi/sau foarte impresionant (acest lucru este valabil mai ales la copiii părăsiţi). În mod similar, Elena provoacă tot felul de distrugeri emoţionale celor din jur ca să simtă că trăieşte. Îi face pe oameni să se îndrăgostească de ea sau s-o admire. Aşa se simte mai puternică, capătă un scop şi o motivaţie ca să trăiască. Deci…

OBIECTIVUL GLOBAL al Elenei este:

— „Să-i fac pe toţi să mă iubească trup şi suflet”.

OBIECTIVUL GLOBAL al lui Astrov

Astrov este doctor la ţară. El a devenit doctor în încercarea lui idealistă de a-i vindeca pe cei nevoiaşi. Dar, după ce ani de zile a tratat doar ipohondri bogaţi, a devenit cinic şi singur şi a recurs la alcool ca să-şi aline durerile. Astrov şi-a început meseria sperând să vină de hac bolilor care bântuiau prin zona rurală respectivă, dar curând şi-a dat seama că este total neajutorat şi lipsit de orice speranţă. Pe scurt, marile schimbări pe care voia să le facă pentru întreaga omenire nu au mai avut loc.

Înainte de sosirea Elenei, venea la Vanea acasă cam o dată pe lună (da, era acel medic pe cale de dispariţie care face vizite la domiciliu şi nu ştie ce înseamnă Organizaţia Mondială a Sănătăţii). Odată cu sosirea Elenei, lucrurile s-au schimbat. Prezenţa ei în casă l-a făcut pe Astrov să profite de durerile frecvente şi bolile adesea imaginare ale lui Alexandr ca să vină zilnic.

Înainte de apariţia Elenei, Astrov renunţase la speranţa de a mai întâlni iubirea. Lipsa speranţei l-a făcut să fie ursuz, cusurgiu şi să bea enorm de multă votcă. Cum eforturile sale în medicină nu erau răsplătite în niciun fel, se implicase în salvarea mediului. Din păcate, nici pământurile nu reuşise să le vindece de bolile moderne. ELENA îi schimbă însă perspectiva. Din pricina puternicelor sentimente pe care le nutreşte faţă de ea (în mare

parte, manipulate de adorabila şi calculata doamnă), Astrov devine romantic, plin de speranţe şi aproape nebun. De asemenea, orgoliul său nu a fost deloc micşorat de faptul că Sonia i-a mărturisit iubirea ei. În final, este atât de zdrobit de maşinaţiile Elenei, încât le declară lui Vanea şi Soniei (cei care mai rămăseseră în casă) că nu va mai veni cel puţin un an să-i vadă. Ideea este că iubirea are un efect de o mare intensitate asupra vieţii sale. Constatăm cum lipsa ei îl face să devină neajutorat şi cinic, un beţiv, în vreme ce iubirea îl face să-şi recapete speranţa şi să fie foarte harnic. Aşadar…

OBIECTIVUL GLOBAL al lui Astrov este:

— „Vreau să fiu iubit”.

Atunci când analizaţi elementele care stau la baza întâmplărilor din viaţa personajului şi a scopurilor acestuia, aveţi grijă cum pot fi ele traduse emoţional în cazul vostru.

Instrumentul 2: OBIECTIVUL SCENEI

Scopul pe care vrea să-l atingă personajul vostru în timpul desfăşurării scenei.

El trebuie să susţină scopul OBIECTIVULUI GLOBAL.

OBIECTIVUL SCENEI Elenei

Faptele care o afectează pe Elena în scena respectivă:

1. Pe Elena nu o prea interesează desenele lui Astrov şi nici nu este entuziasmată de reîmpăduriri.

2. Ceea ce o tentează pe Elena ca principal subiect de conversaţie este tot ceea ce o priveşte sau este în avantajul ei. Chiar şi când îi vorbeşte lui Astrov despre Sonia, vrea să-l

determine să-i spună că nu o vrea pe Sonia şi că tânjeşte după ea.

3. Elena, chiar dacă spune „nu” avansurilor lui Astrov, îl îndeamnă pe acesta prin comportamentul ei să continue, dându-i nişte semnale amestecate, care de secole i-au zăpăcit pe bărbaţi: „«Nu, nu» din vorbe, dar «da, da» din priviri”.

4. Elena este măritată cu un bărbat pe care nu-l iubeşte.

5. Elena ştie că Vanea o iubeşte (e firesc să ştie, pentru că ea a declanşat această iubire)…

Pentru a veni în sprijinul OBIECTIVULUI GLOBAL al Elenei, „să-i fac pe toţi să mă iubească trup şi suflet”, ar fi logic ca OBIECTIVUL SCENEI Elenei să fie „să te fac pe tine (Astrov) să te îndrăgosteşti de mine”. Aceasta poate fi şi OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov, pentru că el chiar e îndrăgostit de ea, Elena vrând inima lui doar ca să îl stăpânească mai bine şi astfel să simtă şi ea că trăieşte şi este recunoscută. Să-l facă pe Astrov să se îndrăgostească de ea va deveni motivul Elenei de a-l determina să fie dispus să-şi distrugă viaţa pentru ea. În felul acesta, ea devine o persoană foarte importantă. Noi ştim că nu-l iubeşte, pentru că atunci când are ocazia să-şi părăsească bărbatul la sfârşitul poveştii, decide să rămână cu un soţ mult mai bogat şi să continue călătoria vieţii şi în alte părţi, unde şi alţi bărbaţi să se îndrăgostească de ea. Pentru ca ea să simtă că are multă influenţă şi importanţă dând astfel un sens existenţei sale, logic ar fi ca…

OBIECTIVUL SCENEI Elenei să fie:

— „Să te fac să te îndrăgosteşti de mine”.

OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov

Faptele care afectează scena lui Astrov:

1. Astrov îi arată desenele lui şi preocupările sale erudite, ecologice în încercarea de a o impresiona pe Elena.

2. El recunoaşte într-un moment de slăbiciune că vine la ei acasă doar ca s-o vadă. Intenţiile sale evident romantice şi sexuale faţă de ea creează un comportament ciudat de tipul te-plac-prea-mult.

3. Astrov vrea iubire, ceea ce n-a avut niciodată.

4. El este singur şi disperat, pentru că simte că Elena ar putea fi ultima lui şansă de a iubi.

5. Elena este măritată şi cel mai bun prieten al lui Astrov este şi el îndrăgostit de ea, ceea ce face ca iubirea ei faţă de el să fie complicată şi problematică.

Puteţi aborda scena sexual şi să spuneţi că OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov este „să te determin să faci dragoste cu mine”, dar asta i-ar submina intenţiile de viaţă, afirmate în OBIECTIVUL GLOBAL: „vreau să fiu iubit”. Dacă ar fi dorit doar sex, s-ar fi putut uşor culca cu Sonia, care de mult se comportase ca o şcolăriţă îndrăgostită. În plus, Astrov declară mereu în text că nu mai vrea să fie singur, dar că n-a găsit femeia potrivită. Asta până să apară Elena care, fiind măritată, devine şi fructul oprit, ceea ce întotdeauna face pe oricine mai dezirabil. Astfel…

OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov este:

— „Să te fac să te îndrăgosteşti de mine”.

OBIECTIVUL SCENEI trebuie întotdeauna să susţină OBIECTIVUL GLOBAL şi trebuie spus în aşa fel încât să necesite un răspuns sau o reacţie.

Instrumentul 3: OBSTACOLELE

Conflictele fizice, emoţionale şi mentale care împiedică atingerea OBIECTIVULUI SCENEI, făcând încercările să fie mai palpitante şi mai complexe.

OBSTACOLELE Elenei

O parte dintre OBSTACOLELE ivite în calea Elenei şi, respectiv, a OBIECTIVULUI SCENEI, „să te fac să te îndrăgosteşti de mine” sunt:

1. Un posibil refuz.
2. Elena e măritată.
3. Sonia, fata vitregă a Elenei, este îndrăgostită de Astrov.
4. Vanea, proprietarul casei, cumnatul soţului ei şi bunul prieten al lui Astrov este îndrăgostit de Elena.
5. Elena nu manifestă niciun interes pentru ecologia pe care o îndrăgeşte atâta Astrov.
6. Ea vine de la oraş, Astrov e de la ţară. Are foarte puţine în comun cu Astrov şi, oricum, nu o interesează ce i-ar putea oferi cineva de la ţară.
7. Elena este din fire extrem de competitivă. Îi place să existe o miză importantă, în cazul dat, rivalitatea ei cu Sonia pentru cucerirea lui Astrov.
8. Nevoia ei de a se juca, practic, cu minţile oamenilor.
9. Ar putea fi prinsă (de soţul ei, Alexandr; de Sonia, fiica ei vitregă şi aşa-zisa nouă bună prietenă; de Vanea, prietenul lui Astrov, proprietarul casei, cumnatul soţului ei şi un bărbat care este periculos de îndrăgostit de ea; sau orice altă combinaţie).
10. Ea este prinsă.

Acestea sunt o parte dintre OBSTACOLELE principale ale Elenei… acum trebuie să citim scena din nou şi să scoatem în evidenţă o parte dintre OBSTACOLELE precise din perspectiva Elenei.

UNCHIUL VANEA
Anton Cehov
(O scenă din Actul III)

ASTROV

(*Intră cu o hartă*.)

Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

(*OBSTACOLE*: *O posibilă reacţie negativă la desenele lui şi o justificare neconvingătoare*.)

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale… Ai vreme acum?

ASTROV

O, mai e vorbă?

(*Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze*. *Ea îl ajută*.)

(*OBSTACOL*: *O interpretare greşită a mângâierii întâmplătoare a Elenei, în timp ce-l ajuta să-şi întindă desenele, ceea ce pentru majoritatea bărbaţilor este ceva tulburător*.)

Unde v-aţi născut?

ELENA

La Petersburg.

(*OBSTACOL*: *Diferenţa de clasă socială*. *Elena e de la oraş, el e de la ţară*.)

ASTROV

Şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.

(*OBSTACOL*: *Diferenţa de studii*: *ea este mai cultivată decât el*.)

ASTROV Atunci n-o să vă intereseze.

(*OBSTACOL*: *Astrov bănuieşte că pe Elena nu o interesează desenul lui*.)

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.

(*OBSTACOL*: *Fără să-l ia de sus, încearcă să convingă un tip înţelegător că este impresionată, deşi puţin îi pasă*.)

ASTROV

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre, şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

(*Pauză*)

(*OBSTACOL*: *O plictiseală totală*.)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

(*OBSTACOL*: *Totală indiferenţă faţă de patima lui Astrov*.)

(*O priveşte cum se miră*…)

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

(*OBSTACOL*: *îl poate face pe Astrov să descopere că ei, de fapt, puţin îi pasă*.)

ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea!

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

(*OBSTACOL*: *Astrov este bănuitor*.)

ELENA

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte, Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

(*Pauză*)

E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti. Să vorbim ca oameni cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

ASTROV

Da.

ELENA

E vorba de fiica-mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

(*OBSTACOL*: *O întrebare foarte riscantă – Astrov ar putea răspunde că este îndrăgostit de Sonia şi atunci Elena nu şi-ar mai atinge OBIECTIVUL SCENEI*.)

ASTROV

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

ASTROV

(*Pauză*)

ELENA

(*Îi sărută mâna*.)

(*OBSTACOL*: *O mişcare îndrăzneaţă şi cu conotaţii sexuale, care ar putea duce la o interpretare greşită din partea lui, crezând-*

o a fi prea uşuratecă.)

N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!

(*Pauză*)

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi… pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi…

(*Pauză*)

M-am roşit toată.

(*OBSTACOL*: *Cinismul lui Astrov*. *Dacă nu are încredere în Elena*?)

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum… Dar dacă suferă, atunci fără îndoială…

(*Pauză*)

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O priveşte o clipă*.)

Am înţeles.

ELENA

Ce vrei să spui?

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic” animal de pradă”!

(*OBSTACOL*: *Astrov citeşte dincolo de „inocenţa” Elenei*.)

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă… îţi trebuie victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.*)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!

ELENA

Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.

(*Încearcă să plece…*)

(*OBSTACOL: A făcut o mişcare foarte îndrăzneaţă. Ce s-ar fi întâmplat dacă Astrov n-ar fi oprit-o să plece? Întreaga ei maşinaţie ar fi fost nulă.*)

(*Astrov îi taie calea.*)

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar…

(*Îi ia mâna şi priveşte în jur sa vadă dacă nu se uită cineva.*)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(*Şoptind exaltat.*)

Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una…

(*OBSTACOL*: *sentimente sexuale scăpate de sub control. ATENŢIE*: *sexul este întotdeauna un OBSTACOL firesc. Femeia pierde din atuuri atunci când merge până la capăt. Bărbatul pierde atuurile dacă nu reuşeşte să convingă femeia să meargă până la capăt. Sentimentele cu conotaţie sexuală sunt greu de controlat.*)

ELENA

Te implor…

ASTROV

(*Întrerupând-o.*) De ce să mă implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

(*Îi sărută mâinile.*)

ELENA

Şi acum destul. Pleacă… Du-te…

(*Îşi retrage mâinile.*)

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

(*O sărută. În acest răstimp intră Unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.*)

ELENA

(*Fără să-l vadă pe Vanea.*)

Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

(*îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.*)

(*OBSTACOL*: *Există un risc enorm de a fi prinşi.*)

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic… pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii? (*Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte*.)

(*OBSTACOL*: *Pot fi prinşi asupra faptului*.)

Lasă-mă!

(*OBSTACOL*: *Faptul că nu ştia de când era Vanea acolo – cât a auzit şi cât a văzut*.)

(*Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră*.)

(*Bombăne aparte*:)

E îngrozitor!

(*Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră, încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe*.)

(*OBSTACOL*: *să scape neapărat din această situaţie care era clar o indiscreţie pentru ea*.)

OBSTACOLELE lui Astrov

O parte dintre OBSTACOLELE care stau în calea OBIECTIVULUI SCENEI lui Astrov – „să te fac să te îndrăgosteşti de mine” sunt:

1. Un posibil refuz.

2. Astrov este îndrăgostit de Elena (după cum bine ştim, iubirea presupune OBSTACOLE inerente).

3. Elena e măritată.

4. Astrov n-a avut niciodată o relaţie lungă şi este naiv.

5. Sonia este îndrăgostită de Astrov şi asta ar putea fi o problemă.

6. Cel mai bun prieten al lui Astrov, Vanea, o doreşte şi el pe Elena.

7. Problemele lui cu băutura.

8. Disperarea (care creează întotdeauna un comportament ciudat şi de nedorit).

9. Diferenţa de statut social şi educaţional.

10. Cinismul lui Astrov.

11. O conştiinţă încărcată.

OBSTACOLELE specifice din perspectiva lui Astrov

UNCHIUL VANEA

Anton Cehov

(O scenă din Actul III)

ASTROV

(*Intră cu o hartă*.) Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

(*OBSTACOLUL*: *Posibilitatea ca Elena să nu-l placă sau să îl refuze cu desenele şi subiectul lui de discuţie cu tot*.)

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale... Ai vreme acum?

ASTROV

O, mai e vorbă?

(*OBSTACOLUL*: *E prea nerăbdător*. *Se vede clar că e disperat*.)

(*Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze*. *Ea îl ajută*.)

(*OBSTACOLUL*: *Lipsa de fler*. *Dacă Astrov interpretează greşit mângâierile frecvente ale Elenei ca pe nişte gesturi romantice, când de fapt sunt decât atingeri accidentale*?)

Unde v-aţi născut?

ELENA

La Petersburg.

(*OBSTACOLUL*: *Diferenţa de clasă socială*.)

ASTROV

Şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.

(*OBSTACOLUL*: *Diferenţa de cultură*. *Elena este mai cultivată şi se adaptează mai uşor în societate, ceea ce-l face pe Astrov să se simtă inhibat, frustrat*.)

ASTROV Atunci n-o să vă intereseze.

(*OBSTACOLUL*: *Nesiguranţa lui Astrov*.)

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.

ASTROV

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

(*Pauză*)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

(*O priveşte cum se miră…*)

(*OBSTACOLUL*: *Lipsa clară de interes a Elenei*.)

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

ELENA
Înţeleg atât de puţin din toate astea!

ASTROV
Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

ELENA
La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte, Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.
(*Pauză*)
E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti. Să vorbim ca oameni cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?
(*OBSTACOLUL*: *O întrebare directă, tulburătoare şi posibil jenantă*.)

ASTROV
Da.

ELENA
E vorba de fiica-mea vitregă, de Sonia. Îţi place?
(*OBSTACOLUL*: *O întrebare grea poate fi o capcană*.)

ASTROV
Da, o stimez.

ELENA
Dar ca femeie îţi place?

ASTROV (*Pauză*)
Nu.

(*OBSTACOLUL*: *Posibilitatea de a-i da Elenei un răspuns care să nu fie cel pe care ea vrea să-l audă*.)

ELENA

(*Îi sărută mâna*.) N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!

(*Pauză*)

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi… pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi…

(*Pauză*)

M-am roşit toată.

(*OBSTACOLUL*: *I se transmite un mesaj confuz pe care nu ştie cum să-l înţeleagă*.)

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum… Dar dacă suferă, atunci fără îndoială…

(*Pauză*)

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O priveşte o clipă*.)

Am înţeles.

ELENA

Ce vrei să spui?

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic

”animal de pradă”!

(*OBSTACOLUL*: *O constrângere temporală. Astrov trebuie să se grăbească, casa e plină şi oricine îi poate întrerupe şi s-ar putea să nu se mai întâlnească singur cu Elena.*)

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă… îţi trebuie victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.*)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!

(*OBSTACOLUL*: *un comportament îndrăzneţ şi riscant. Elena poate considera că Astrov e prea ciudat ca să fie iubit.*)

ELENA

Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.

(*Încearcă să plece.*)

(*OBSTACOLUL*: *Elena pleacă.*)

(*Astrov îi taie calea.*)

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar…

(*îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.*)

(*OBSTACOLUL*: *Poate apărea oricând un posibil martor nedorit – Alexandr, Sonia şi/sau Vanea.*)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(*Şoptind exaltat.*) Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una…

ELENA

Te implor…

ASTROV

(*Întrerupând-o.*) De ce să mă implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

(*Îi sărută mâinile.*)

(*OBSTACOLUL: Un posibil refuz.*)

ELENA

Şi acum destul. Pleacă… Du-te…

(*Îşi retrage mâinile.*)

(*OBSTACOLUL: Un refuz propriu-zis.*)

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

(*O sărută. În acest răstimp intră Unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.*)

ELENA

(*Fără să-l vadă pe Vanea.*)

Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

(*Îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.*)

(*OBSTACOL UL: Un alt refuz ambiguu.*)

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic… pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?

(*Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte*.)

ELENA

Lasă-mă!

(*OBSTACOLUL*: *Au fost prinşi asupra faptului*.)

(*Adânc zbuciumată, se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră*.)

(*Bombăne aparte*.)

E îngrozitor!

(*Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe*.)

(*OBSTACOL*: *să scape neapărat din această situaţie în care el comitea, în mod clar, o indiscreţie*.)

Instrumentul 4: SUBSTITUIREA

Îmbogăţirea celuilalt actor/personaj cu ceva din viaţa voastră, care să inspire o nevoie personală de a atinge OBIECTIVUL SCENEI personajului vostru.

Nu uitaţi că, atunci când faceţi o alegere de SUBSTITUIRE, trebuie să creaţi o dorinţă personală de a învinge, pentru că SUBSTITUIREA simbolizează povestea potrivită şi OBSTACOLELE inerente adecvate personajului. Alegeţi pe cineva care să presupună o relaţie dificilă, pentru că, dacă reuşiţi prea uşor să vă atingeţi OBIECTIVUL SCENEI prin alegerea SUBSTITUIRII, călătoria va fi lipsită de aventură.

Nu judecaţi şi nu fiţi moralizatori atunci când alegeţi SUBSTITUIREA.

Interpretarea este ca o arenă în care poţi să devii meschin, imoral sau manipulator pentru că nu e ceva real. E ca şi cum fantezia ta dintr-odată ar pleca într-o excursie. Nu vă cenzuraţi. Această artă este singura în care puteţi în mod legitim să faceţi ceea ce n-aţi îndrăzni în viaţa reală. Deci, bucuraţi-vă de toate posibilităţile!

Următoarele sugestii sunt doar câteva dintr-un număr infinit de posibilităţi. Alegerile pentru SUBSTITUIRE sunt la fel de variate şi de numeroase ca şi experienţa voastră de viaţă. Veniţi cu câteva alegeri care sunt logice, iar apoi gândiţi-vă şi veniţi cu unele care sunt mai puţin logice. Încercaţi-le pe toate şi faceţi în aşa fel încât cea mai bună SUBSTITUIRE să aibă câştig de cauză.

SUBSTITUIREA Elenei pentru Astrov

Puneţi-vă următoarea întrebare: „de la cine din viaţa mea aş vrea să obţin OBIECTIVUL SCENEI, «să te fac să te îndrăgosteşti de mine», care inspiră şi nevoia de joacă, de asumare a riscurilor şi, inerent, de atacare a obstacolelor?”

Sugestii de SUBSTITUIRE

— **Fostul partener:** există un motiv pentru care persoana nu mai e în viaţa voastră. V-a minţit, v-a înşelat, v-a privit cu condescendenţă sau v-a agresat, toate sunt nişte motive la fel de întemeiate ca să îi faceţi aceleaşi figuri pe care vi le-a făcut şi el vouă, să i-o plătiţi. Riscul este însă ca prin aceste manevre să vă îndrăgostiţi din nou, şi atunci totul devine periculos. Gândiţi-vă la toţi cei care v-ar putea trata cu aroganţă: actualul partener, un părinte veşnic nemulţumit sau un prieten, prietenul fostului sau o rudă care nu v-a îndrăgit niciodată etc.

— **Amicul partenerului:** poate că aveţi vreun prieten care v-

a tratat cu cruzime. Cu toţii am avut sau avem aşa ceva. S-ar putea să fie o dovadă de masochism, dar şi asemenea persoane merită atenţie şi o răsturnare de situaţie. Să îl faceţi pe amicul partenerului să se îndrăgostească de voi ar fi o idee. Dar riscul este să pierdeţi o prietenie şi, eventual, şi alţi prieteni care ar afla cum v-aţi comportat şi nu ar mai avea încredere în voi. V-aţi trezi cu tot felul de oaspeţi nedoriţi, ar putea apărea reproşuri din partea prietenilor care s-ar arăta îngroziţi sau din partea actualului partener.

— Şeful, un profesor, regizorul, producătorul (persoane cu funcţii importante): persoanele cu funcţii importante profită adesea de acestea. Dacă vi s-a întâmplat aşa ceva, de aici trebuie pornit. Persoana merită să fie jucată pe degete şi manevrată. Alegerile ar putea fi: partenerul, amicul lui, alt student sau angajat etc.

— **Alţi membri mai îndepărtaţi ai familiei** (veri, unchi, un tată vitreg, un cumnat etc.): nu este vorba de rudele foarte apropiate, dar totuşi nu se face să aveţi o relaţie amoroasă, chiar dacă nu sunteţi rude de sânge, pentru că se consideră că este imoral şi social inacceptabil. Dar dacă o persoană din familie v-a făcut vreun rău (sau vreun membru al familiei faţă de care persoana este foarte ataşată v-a făcut să suferiţi emoţional), atunci toate manevrele, oricât de calculate, sunt perfect justificate. Intrusul poate fi un alt membru al familiei, ruda de care acesta este ataşat, actualul partener de viaţă etc.

— **Un amic:** ştiţi la ce amici mă refer, cei care v-au plăcut dintotdeauna, dar n-aţi avut curaj să mergeţi până la capăt de teamă să nu vă pierdeţi prietenia. Există probleme de putere intrinsecă în acest tip de prietenie, pentru că el ştie de obicei şi adesea simte aceeaşi atracţie. Nu mai contează dacă acest amic nu acţionează din frică sau pentru că aşa se simte mai stăpân pe situaţie – voi simţiţi că deţine un control prea mare. Cine ar putea să dea buzna peste voi şi să vă facă să vă stea inima în loc ar putea

fi alt prieten care vă ştie pe amândoi, pe partenerul vostru, pe amicul lui etc.

SUBSTITUIREA lui Astrov pentru Elena

Puneţi-vă următoarea întrebare: „de la cine din viaţa mea aş vrea să obţin OBIECTIVUL SCENEI, «să te fac să te îndrăgosteşti de mine», în care relaţia pare a fi una interzisă, plină de vinovăţie şi de iubire neîmpărtăşită?”

Sugestii de SUBSTITUIRE

— **Fosta parteneră:** indiferent de ce a ajuns o fostă, ea va rămâne prezentă. E puţin probabil ca ea să se fi schimbat prea tare şi partea urâtă a trecutului poate oricând să scoată iar capul la suprafaţă. Cu toţii ştim asta şi totuşi ignorăm probabilitatea celei mai mici posibilităţi de a detecta greşeala şi de a o face să se schimbe. Cu cât era o relaţie mai greşită, cu atât ne-o dorim mai mult. Astfel, fosta devine interzisă şi vă simţiţi caraghioşi că v-o doriţi înapoi, ceea ce vă dă un sentiment de vinovăţie şi de iubire neîmpărtăşită (natura umană scoate capul ei hidos). Cei care pot pătrunde în viaţa voastră tulburându-vă pot fi: actuala parteneră, membrii familiei sau prietenii care n-au fost niciodată de acord cu prezenţa acestei persoane în viaţa voastră etc.

— **Studentul vostru, angajatul vostru sau copilul vitreg:** când aveţi o funcţie de răspundere se consideră că nu se cuvine şi uneori e chiar ilegal să profitaţi de pe urma persoanei inferioare ierarhic. Puteţi fi daţi în vileag şi ostracizaţi de persoane la care ţineţi pentru că pur şi simplu ei nu înţeleg cât de profundă este iubirea voastră pentru student, angajat, copil vitreg, şi că ea transcende convenţiile. Asta însă nu şterge sentimentele de vinovăţie sau faptul că iubirea este complet interzisă. Peste voi poate da buzna absolut oricine, ceea ce ar fi o problemă în situaţia

asta.

— **Un bărbat de care sunteţi ataşaţi:** dacă nu sunteţi *gay*, şi simţiţi că vă atrage sau chiar vă obsedează un bărbat, veţi avea nişte sentimente profunde că este ceva interzis, vă veţi simţi vinovaţi şi, din pricina stigmatului societăţii, va fi o relaţie de nedorit. Pe scurt, ar fi foarte înspăimântător să urmăriţi OBIECTIVUL SCENEI pornind de la o asemenea substituire, devenită o alegere puternică. Nu se mai pune problema să intervină cineva.

— **O femeie care, financiar, social, intelectual şi ca maturitate, „nu-i de nasul vostru”:** dacă o femeie câştigă mai mulţi bani, este mai şcolită, vă este superioară socio-economic, sau provine dintr-un mediu social superior, v-ar intimida şi v-ar da un sentiment de neputinţă. S-ar putea să vă întrebaţi, în tăcere şi în taină, dacă nu sunteţi consideraţi de către familie şi prieteni un măscărici. Şi totuşi aţi fi în stare de orice ca să faceţi persoana respectivă să se îndrăgostească de voi – indiferent cât de mari ar fi contrastele, pentru că la un alt nivel v-ar gâdila orgoliul. Cei care ar putea să se bage fără a fi poftiţi ar deveni o problemă: orice prieten sau rudă care consideră că ţintiţi prea sus, actuala parteneră, prietenii sau familia ei, care vă priveşte de sus etc.

— **Amica prietenului, mama vitregă, cumnata (oricine care are legătură cu o persoană pe care o iubiţi):** aceasta ar putea intra în categoria „n-ar fi cazul să te bagi”. Vina voastră este clară… e ceva interzis, în mod limpede, şi probabil afecţiunea voastră este neîmpărtăşită, dar asta nu vă împiedică să mergeţi mai departe – pentru că iubirea învinge orice, sau cel puţin aşa se spune. Asta cu condiţia să vă iubească şi ea, ceea ce s-ar putea să nu fie cazul, şi atunci totul e pierdut pentru că aţi pierdut-o şi pe ea, şi pe *persoana iubită pe care o place ea*. Intruşii sunt riscul vostru: iubitul de care este ataşată, alte rude, actuala voastră parteneră, un prieten care n-ar fi de acord, predicatorul sau rabinul, care ar spune că e ceva imoral etc.

Personalizarea OBSTACOLELOR pornind de la alegerea SUBSTITUIRII

Odată ce aţi ales şi aţi încercat câteva persoane ca posibile SUBSTITUIM şi aţi găsit-o pe aceea potrivită, trebuie să recitiţi textul şi să personalizaţi OBSTACOLELE personajului, în funcţie de legătura acestuia cu persoana respectivă. Personalizarea OBSTACOLELOR va fi determinată de la sine de SUBSTITUIREA la care v-aţi hotărât spre a o folosi în această scenă. Asta înseamnă că dacă vă schimbaţi SUBSTITUIREA, trebuie să vă schimbaţi şi personalizările în conformitate cu ea.

Când personalizaţi OBSTACOLELE, faceţi alegeri cât mai vii şi mai profunde – fiţi precişi şi detaliaţi când introduceţi informaţiile personale în OBSTACOLELE voastre. Asta va duce la o luptă intensă pentru atingerea OBIECTIVULUI SCENEI, pentru că deveniţi foarte conştienţi de ceea ce s-ar putea întâmpla dacă n-aţi avea câştig de cauză.

Personalizarea OBSTACOLELOR Elenei

1. Posibil refuz

Personalizarea: ca om e mai mult decât probabil să fi fost respins şi încă de o mulţime de ori. Gândiţi-vă la alegerea pe care aţi făcut-o, ca SUBSTITUIRE, pentru Astrov. Şi amintiţi-vă visceral evenimentul (evenimentele) care a (au) presupus refuzul unei anumite persoane, sau, folosind un eveniment într-o locaţie similară, nu uitaţi momentul refuzului, perceput de toate simţurile voastre, şi teama de a nu se repeta de data aceasta cu SUBSTITUIREA pentru Astrov. De exemplu, dacă SUBSTITUIREA voastră pentru Astrov este actualul şef, conştientizaţi ce s-ar putea întâmpla dacă aţi fi respins (concedierea, pierderea prieteniei şi încrederii celorlalţi angajaţi, pierderea maşinii, a apartamentului,

perspectiva de a ajunge boschetar, pentru că nu mai aveţi bani etc.) sau luaţi un refuz din trecut, eventual chiar de la o altă slujbă şi rejucaţi întregul incident penibil în gând. Lăsaţi-vă paranoia liberă sub forma unei frici exacerbate care oricând ar putea reveni. Creaţi nişte imagini precise în gând şi potriviţi-le scenariului de refuz şi fricii care îl însoţeşte.

2. Elena e măritată

Personalizarea: dacă sunteţi căsătoriţi sau ataşaţi de cineva, atunci pur şi simplu personalizaţi OBSTACOLELE fireşti care există în relaţia voastră, mai ales în momentele de rătăcire. Aici ar putea intra: posibilă pierdere a partenerului, o pierdere a încrederii din partea partenerului, posibilă pierdere a stabilităţii financiare, pierderea copiilor, o foarte mare dificultate de a găsi un nou partener. Trăiţi aceste posibilităţi ca şi cum s-ar fi şi întâmplat şi faceţi-o cât mai în detaliu, mai viu şi mai colorat. Dacă în momentul respectiv nu puteţi să vedeţi nimic de acest gen, imaginaţi-vă OBSTACOLELE care ar apărea dacă v-aţi pierde un prieten, o rudă, slujba sau o poziţie socială, pentru că „aţi fost prins asupra faptului” cu SUBSTITUIREA pentru Astrov.

3. Sonia, fata vitregă a Elenei, este îndrăgostită de Astrov

Personalizarea: imaginaţi-vă care ar fi consecinţele dacă aţi fi prins într-un ofsaid sexual cu SUBSTITUIREA pentru Astrov de către SUBSTITUIREA pentru Sonia. Faceţi în aŞa fel încât pierderea să fie specifică SUBSTITUIRII pentru Sonia. Să fie pierderea unui partener, pierderea unui prieten, pierderea stabilităţii financiare, pierderea căminului sau pierderea unei slujbe cu toate încrengăturile deranjante care ar putea decurge din asta?

4. Vanea, proprietarul casei, cumnatul soţului ei şi

bunul prieten ai lui Astrov este îndrăgostit de Elena

Personalizarea: teama că Vanea ar putea reacţiona pentru că a fost ridiculizat depinde de alegerea SUBSTITUIRII pentru Vanea. De exemplu:

— Violenţă (îndreptată spre voi şi/sau spre SUBSTITUIREA lui Astrov);

— O răzbunare, ceea ce ar putea însemna datul afară din casă, din slujbă sau excluderea din familie;

— Bârfitul către partener, rude, şef sau producător/regizor, ceea ce ar aduce mari daune familiei sau carierei;

— Întreruperea oricăror legături şi îndemnarea prietenilor şi/sau rudelor să facă acelaşi lucru.

Alegeţi reacţia cea mai potrivită care ar avea cea mai mare logică în raport cu SUBSTITUIREA pentru Vanea şi imaginaţi-vă răspunsul până la cele mai mici şi mai dure amănunte.

5. Pe Elena nu o interesează deloc ecologia, în vreme ce Astrov o adoră.

Personalizarea: este ceva mai complex, pentru că, nu numai că trebuie ales un subiect de mare interes pentru SUBSTITUIREA lui Astrov, dar şi unul de care să nu vă pese. SUBSTITUIRII s-ar putea să-i placă să vă vorbească până să vă ameţească despre fotbal, dar, dacă vă place fotbalul, atunci nu se declanşează dinamica potrivită. Subiecte tipice care presupun pasiune din partea vorbitorului şi o mare plictiseală din partea ascultătorului ar fi: binefacerile regimului vegetarian, religia, sportul, politica, mecanica, maşinile sau evenimentele curente. Trebuie să alegeţi un anumit subiect pentru SUBSTITUIREA lui Astrov care să îl inspire şi să îl absoarbă total.

6. Ea provine de la oraş, Astrov provine de la ţară. Ea are foarte puţine în comun cu Astrov.

Personalizarea: pornind de la SUBSTITUIREA voastră

pentru Astrov, uitaţi-vă la toate diferenţele care există. Sunteţi dintr-un oraş mare, în vreme ce el este din suburbii, veniţi dintr-o familie avută, iar el a crescut în sărăcie, aveţi şcoală şi el nu, aveţi umor, în vreme ce el este foarte serios şi grav, sunteţi îndrăzneaţă, iar el este un singuratic, aveţi un caracter puternic, în vreme ce el este tăcut şi fără convingeri. Sunteţi apolitică, în vreme ce el este implicat în politică, va funcţionează mai bine partea dreaptă a creierului (cea artistică), pe când lui partea stângă (analitică), sunteţi atee, iar el este credincios. Imaginaţi-vă în amănunt felul cum diferenţele au dus la dificultăţi în relaţia voastră.

7. Elena este foarte competitivă din fire, îi place ca miza să fie mare când intră în concurenţă cu cineva, în cazul dat, rivalitatea cu Sonia pentru Astrov.

Personalizarea: toată lumea a simţit nevoia de competitivitate într-o direcţie sau alta în viaţă, de fapt, cu cât o persoană are mai mult succes, cu atât dă mai mult dovadă de spirit de competiţie. Aţi auzit de zicala „nu contează dacă pierdeţi sau câştigaţi, important e să jucaţi?” Ea este întotdeauna citată de un învingător. Amintiţi-vă de orice întâmplare sau circumstanţă care v-a motivat dorinţa de a câştiga cu orice preţ. Uitaţi-vă şi la SUBSTITUIREA pentru Sonia, pentru a descoperi de ce e important să nu o lăsaţi să câştige. Exemplele în această dinamică ar fi:

— O soră; rivalitatea dintre fraţi şi tot ceea ce presupune ea. Dacă o folosiţi pe sora voastră ca SUBSTITUIRE pentru Sonia, folosiţi tot ceea ce a făcut vreodată mai bine decât voi şi în legătură cu care s-a dat mare în faţa voastră. Aşadar, dacă veţi reuşi să-l câştigaţi pe Astrov, veţi avea, la rândul vostru, motive să vă daţi mari.

— O bună prietenă. Dacă folosiţi o bună prietenă ca SUBSTITUIRE pentru Sonia, găsiţi tot ceea ce prietena a făcut mai bine decât voi vreodată (note mai bune, iubiţi mai buni, slujbe mai

bune, bani mai mulţi etc.) şi gândiţi-vă ce grozav ar fi să o întreceţi cu această ocazie. Să îl cuceriţi pe bărbatul faţă de care prietena voastră şi-a manifestat interesul ar putea deveni marea lovitură.

Cu acest obstacol trebuie să personalizaţi atât *de ce* aveţi nevoie să vă întreceţi cu SUBSTITUIREA pentru Sonia, *cât şi* care sunt repercusiunile precise pe care le veţi avea de suferit dacă îşi va da seama de manevră.

8. Dorinţa ei de a-i manipula pe cei din jur

Personalizarea: gândiţi-vă la cum aţi fost manipulat de către SUBSTITUIREA lui Astrov ştiind că acum a venit vremea să i-o plătiţi.

9. Ar putea fi prinsă (de Alexandr, Sonia sau Vanea)

Personalizarea: trebuie să identificaţi ce anume ar putea ieşi prost în viaţa personală, ca urmare a faptului că aţi putea fi prinşi de către SUBSTITUIRILE pentru Vanea, Sonia sau Alexandr. Când un plan iese foarte prost, nu ne gândim niciodată „a, asta-i chiar nasol”. Reacţia umană spontană este să ne imaginăm în amănunt tot ce ar putea fi mai rău, în cazul dat, imaginea este determinată de SUBSTITUIRILE pentru Vanea, Sonia sau Alexandr, şi să dea imagini explicite ale consecinţelor.

10. Ea este prinsă (de Vanea)

Personalizarea: când personalizaţi OBSTACOLUL „prinsului asupra faptei”, trebuie să luaţi în considerare:

a) dezastrul care ar urma din cauza faptului că aţi fost prinsă în mijlocul scenei de seducţie de către SUBSTITUIREA lui Vanea: pierderea slujbei, pierderea unui prieten, înstrăinarea de familie, pierderea unui partener, pierderea integrităţii, pierderea custodiei;

b) consecinţele pe termen lung versus răul imediat, cum ar fi:

— Imposibilitatea de a vă găsi o nouă slujbă;

— Alţi prieteni vă vor părăsi pentru că nu mai au încredere în

voi;

— Familia nu o să vă mai respecte niciodată;

— Pierderea partenerului care poate genera instabilitate financiară şi/sau emoţională;

— Reputaţia vă este împroşcată cu noroi, eventual pentru tot restul vieţii;

— Nu o să apucaţi să vă vedeţi copiii mari.

Personalizarea OBSTACOLELOR lui Astrov

1. Posibilitatea unui refuz

Personalizarea: gândiţi-vă la alegerea pe care aţi făcut-o pentru SUBSTITUIREA Elenei şi amintiţi-vă visceral împrejurările în care s-a ajuns la refuzul unei anumite persoane sau folosind o întâmplare similară într-un loc similar, amintiţi-vă momentul refuzului, cu toate simţurile, şi teama de ceea ce s-ar putea întâmpla de data aceasta cu SUBSTITUIREA pentru Elena. De exemplu:

— Dacă folosiţi o bună prietenă ca SUBSTITUIRE pentru Elena, amintiţi-vă de o întâmplare din trecutul vostru când o altă prietenă pe care v-aţi dorit-o s-a exprimat spunând: „nu mi-aş fi imaginat că eşti capabil de una ca asta”, ceea ce, firește, v-a făcut să vă simţiţi ultimii rataţi. Temeţi-vă că asta se poate repeta cu actuala prietenă şi cu SUBSTITUIREA pentru Elena când vă exprimaţi sentimentele profunde în timpul scenei.

— Dacă vă folosiţi o verişoara ca SUBSTITUIRE pentru Elena, ca membră a familiei, s-ar putea să vă cunoască foarte bine. Această persoană ştie despre voi nişte secrete jenante şi, ca urmare, vă poate respinge. Identificaţi umilinţele personale. De exemplu, aţi avut o boală de piele grotescă atunci când eraţi în creştere, aţi făcut pipi în pat până la cinci ani, aţi fost tocilar, aţi rămas repetenţi, foarte greu v-aţi făcut şi mai ales v-aţi păstrat prietenii etc.

Recapitulaţi-vă motivele refuzurilor ca să nu uitaţi că toate sunt posibile în acest moment al scenei.

2. Astrov este îndrăgostit de Elena.

Personalizare: dacă sunteţi trecut de doisprezece ani ştiţi ce înseamnă suferinţa de a fi îndrăgostit, folosiţi-vă de ea, nu uitaţi propriile încercări în care ea era o parte integrantă a dezastruoasei şi penibilei stări care se numeşte „a fi îndrăgostit”.

3. Elena este măritată.

Personalizare: Elena este, din toate punctele de vedere, intangibilă. Dacă persoana pe care o folosiţi ca SUBSTITUIRE e ataşată de altcineva, atunci personalizaţi obstacolele în asemenea situaţii, spre exemplu: este oare soţul/ iubitul ei prieten cu voi? Vă simţiţi vinovaţi, imorali? E prima dată când încercaţi să cuceriţi o persoană căsătorită? A treizecea oară? ş.a.m.d.

— Să zicem că SUBSTITUIREA pentru Elena este o prietenă mai de demult: ea devine intangibilă pentru că transformarea prieteniei într-o relaţie sexuală (sau măcar sugerarea ei) aproape întotdeauna distruge prietenia. Când faceţi „mişcarea”, intervin o grămadă de OBSTACOLE.

— Dacă SUBSTITUIREA pentru Elena are legătură cu serviciul, obstacolul ar fi pierderea slujbei sau a respectului semenilor. În ce fel va fi afectată însă cariera voastră?

Imaginaţi-vă în detaliu ce anume face ca SUBSTITUIREA aleasă pentru Elena să fie dincolo de posibilitatea voastră de a ajunge până la ea şi care ar fi repercusiunile exacte ale încercării voastre de a începe o asemenea relaţie interzisă.

4. Astrov n-a avut niciodată o relaţie de lungă durată şi este naiv.

Personalizare: chiar dacă sunteţi combinaţi cu cineva sau e uşor să deveniţi, întotdeauna există cineva în viaţă care să vă facă

să asudaţi şi să vă facă să vă simţiţi ciudat, timid şi incoerent. Aceste sentimente sunt identice cu ceea ce simte un naiv şi o persoană lipsită de experienţă. Alegerea SUBSTITUIRII ar trebui să vă facă să simţiţi asta. Ar trebui să scoateţi în evidenţă diversele comportamente apărute când v-aţi confruntat cu o persoană foarte senzuală. Nu mai sunteţi în stare să vorbiţi, bolborosiţi nişte prostii şi nişte afirmaţii şocante, vă transpiră mâinile, oftaţi mult, vă vine să vărsaţi, chiar vărsaţi, mormăiţi sau vă ciupiţi pielea degetelor sau vă muşcaţi buzele. Indiferent ce aveţi tendinţa să faceţi, când vă confruntaţi cu foarte stresantul obiect al iubirii, feriţi-vă de el. Când începe să iasă la suprafaţă comportamentul, lăsaţi-l să devină un OBSTACOL permanent pe care trebuie să îl atingeţi prin o supracompensare.

5. Sonia este îndrăgostită de Astrov, ceea ce ar putea pune o problemă.

Personalizare: există, de obicei, cineva care pândeşte din umbră în viaţa fiecăruia, o persoană obsedată de voi – un fost cu care n-aţi ştiut să o rupeţi sau un prieten, un părinte, ori alte rude care sunt atât de posesive, încât nu vor să mai fiţi şi cu altcineva. Indiferent cine ar fi persoana din viaţa voastră reală, ea poate deveni o SUBSTITUIRE pentru Sonia. Acest OBSTACOL poate deveni puternic, pentru că asemenea oameni sunt adesea nebuni, dezechilibraţi sau, în cel mai bun caz, iraţionali. Va fi nevoie să vă confruntaţi cu ieşiri emoţionale violente, dacă persoana respectivă descoperă că sentimentele voastre faţă de SUBSTITUIREA Elenei întrec orice sentiment aţi avut pentru ea.

6. Cel mai bun prieten al lui Astrov, Vanea, o doreşte şi el pe Elena.

Personalizare: persoana pe care o folosiţi ca SUBSTITUIRE pentru Vanea vă va da măsura exactă a pierderilor pe care le veţi suferi dacă vor fi date la iveală încercările voastre de a o seduce pe

SUBSTITUIREA aleasă pentru Elena. Să fie vorba de pierderea unui prieten, a unei rude, a unui amic şi, mai precis, ce anume aţi pierde dacă s-ar întrerupe prietenia? S-ar pierde slujba, încrederea, statutul social, sprijinul financiar? Identificaţi exact ce s-ar putea întâmpla şi cât de dificil ar fi de îndurat. Astfel, OBSTACOLUL devine tangibil, pentru că veţi şti exact ce s-ar întâmpla dacă aţi fi dat în vileag, ceea ce va face ca nevoia voastră de a împiedica să fiţi daţi în vileag să fie şi mai stringentă.

7. Problema lui cu băutura

Personalizare: dependenţele de orice fel sunt obstacole înnăscute. Supraalimentarea, excesele sexuale, alcoolul, drogurile, tutunul, dependenţa de calculator – orice dependenţă deţine controlul asupra voastră. Degeaba vă spuneţi „ei, la naiba, dacă aş vrea, de mâine m-aş putea lăsa” pentru că nu-i deloc aşa. Luaţi viciul respectiv, cel care vă face să vă spuneţi că *trebuie* să faceţi un anumit lucru atunci când nivelul de stres este foarte mare şi coloraţi nevoia de a bea a personajului vostru cu toate nuanţele pe care viciul vostru personal le are. N-aţi vrea ca SUBSTITUIREA pentru Elena să afle că aveţi această slăbiciune şi asta va genera un impuls ambiguu, de acceptare şi respingere concomitentă atunci când va trebui să cedaţi şi să beţi efectiv alcool pe parcursul scenei.

8. Disperarea

Personalizare: disperarea este un obstacol firesc. Nu e niciodată ceva atrăgător şi produce comportamente nedorite. Disperarea personalizată poate fi generată de cauze diferite.

— Dacă n-aţi mai fost de mult cu cineva, atunci este mai greu ca relaţia să reuşească.

— Dacă sunteţi căsătoriţi sau aveţi o legătură de lungă durată cu cineva, disperarea provine din posibilitatea de a nu vă cuceri SUBSTITUIREA pentru Elena. Veţi fi descoperiţi. Vă veţi pierde

partenera şi veţi rămâne complet singuri.

— Disperarea voastră poate proveni dintr-un tipar sau o poveste dureroasă a unei relaţii trecute de care vă temeţi să nu se repete cu SUBSTITUIREA pentru Elena.

— Disperarea poate apărea din cicălirea prietenilor sau rudelor care susţin – că, dacă nu vă grăbiţi să vă găsiţi pe cineva, o să muriţi singuri.

— Disperarea poate proveni din nevoia voastră primară de a avea copii. Până să se descopere o altă cale, să ai o femeie în viaţa ta este cheia succesului.

— Dacă folosiţi o situaţie de la serviciu, disperarea poate proveni din faptul că n-aţi mai muncit de mult şi persoana respectivă v-ar putea da o slujbă de vis sau v-ar putea catapulta în vârf.

Identificaţi situaţiile şi temerile voastre personale care dau culoarea specifică a disperării de care aveţi nevoie pentru a interpreta această scenă.

9. Diferenţa socială şi de studii

Personalizare: stabiliţi precis ce vă face să vă simţiţi intimidaţi şi inferiori sau plicticoşi, sau că nu sunteţi suficient de buni în raport cu SUBSTITUIREA voastră pentru Elena. Este ea, oare, o persoană celebră, arată mai bine, e mai cultivată, vine dintr-un oraş mare, în vreme ce voi proveniţi de la ţară, câştigă mai mulţi bani decât voi, este mai în vârsta şi cu mai multă experienţă sau vă este şefa? Indiferent care ar fi problema care vă inhibă, ea este un OBSTACOL puternic, greu de depăşit în încercarea de a o determina pe SUBSTITUIREA aleasă să se îndrăgostească de voi.

10. Cinismul lui Astrov

Personalizare: analizaţi-vă propriile experienţe de viaţă, cele care v-au distrus idealismul şi care v-au făcut să fiţi pesimişti şi cinici, să nu mai aveţi încredere în nimeni şi să fiţi foarte

suspicioşi. Chiar dacă, de obicei, sunteţi extrem de idealişti sau suferiţi chiar de un complex de superioritate, au existat cu siguranţă momente în viaţa voastră în care aţi fost călcaţi în picioare suficient încât să deveniţi cinici. Identificaţi cu exactitate aceste evenimente şi folosiţi-le ca OBSTACOL, astfel încât să fiţi obligaţi să vă depăşiţi scepticismul pentru a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI.

11. Mustrările de conştiinţă

Personalizarea: mustrările de conştiinţă sunt manifestarea conştiinţei voastre care prinde glas şi vă oferă motivaţia necesară pentru a îndrepta greşelile pe care le-aţi comis. Bineînţeles, asta presupune că vă cunoaşteţi comportamentul îndoielnic, ceea ce presupune că aveţi de depăşit OBSTACOLE organice de vinovăţie. În ce fel mai precis vă simţiţi vinovaţi pentru că vă încăpăţânaţi să o curtaţi pe SUBSTITUIREA Elenei? Sunteţi căsătoriţi şi astfel deveniţi infideli? SUBSTITUIREA pentru Elena este cumva prietena soţiei voastre, ceea ce vă face cu adevărat extrem de «prietenoşi? Sunteţi siguri de intenţiile voastre? Vreau să spun, dacă se dovedeşte a fi doar o legătură sexuală înseamnă că nu sunteţi complet sincer cu Ea sau cu voi. Sunteţi genul de prieten care urmăreşte fără scrupule să cucerească persoana de care cel mai bun prieten e clar că e îndrăgostit? Şi dacă SUBSTITUIREA voastră este căsătorită, sunteţi pregătiţi să vă asumaţi consecinţele morale de a fi cu o femeie care în faţa lui Dumnezeu şi a statului este legată de Altcineva? Alegeţi circumstanţele care motivează cea mai mare vină posibilă şi o să constataţi cât de greu vă va fi să le depăşiţi.

SUBSTITUIREA insuflă tuturor celorlalte instrumente de actorie o poveste şi o nevoie profund personale.

Instrumentul 5: IMAGINILE INTERIOARE

Acestea sunt imagini ale unor persoane, locuri, lucruri sau evenimente din viaţa noastră la careva gândiţi când voi sau celălalt personaj/personaje discutaţi despre oamenii, locurile, lucrurile şi întâmplările din text.

IMAGINILE INTERIOARE sunt imagini, nu cuvinte. Vizualizarea acestor imagini personale de oameni, locuri, lucruri şi întâmplări creează asocieri *reale* de idei pentru cuvintele pe care le spuneţi sau le auziţi. Munca interioară pe care aţi depus-o până acum o să vă ajute să definiţi alegerile potrivite pentru IMAGINILE INTERIOARE. Asiguraţi-vă totodată că IMAGINILE INTERIOARE implică OBSTACOLE inerente (acest lucru fiind valabil pentru toate instrumentele de actorie). Dacă alegerile pentru IMAGINILE INTERIOARE nu sunt încărcate de o istorie şi de un conflict foarte acut, imaginile pe care le-aţi creat nu vor apărea de la sine în momentul în care trebuie să jucaţi.

Iată câteva posibile alegeri de imagini interioare pentru *Unchiul Vanea*. Din nou, ca în cazul tuturor instrumentelor deja discutate, sunt doar sugestii care să ducă la o înţelegere mai profundă a tehnicii şi să vă călăuzească pentru a veni cu propriile idei.

IMAGINILE INTERIOARE care vă afectează cel mai mult vor fi unice în raport cu persoana voastră. Întotdeauna faceţi alegeri bazate pe propria experienţă de viaţă.

Având în vedere scopul acestei cărţi, şi ca să înţelegeţi pe deplin cum funcţionează IMAGINILE INTERIOARE, cuvintele din textul piesei *Unchiul Vanea* care au nevoie de IMAGINI INTERIOARE vor fi *subliniate*, iar lista cu posibilele mele alegeri pentru IMAGINILE INTERIOARE va fi *scrisă de mână* cu creionul. Eu vă voi prezenta o listă, dar în practică veţi scrie doar *o* alegere *direct sub cuvântul* care are nevoie de o IMAGINE INTERIOARĂ.

Dacă vă *schimbaţi* IMAGINEA INTERIOARĂ, în timpul repetiţiei, ştergeţi şi înlocuiţi alegerea iniţială cu noua alegere. Din nou, aceasta va trebui scrisă direct sub; cuvântul din text, care are nevoie de o IMAGINE INTERIOARĂ (în acelaşi fel în care am ilustrat în Partea I, la Instrumentul 5 pentru textul piesei *Ce înseamnă. Sâfii onest*).

IMAGINILE INTERIOARE din perspectiva Elenei

UNCHIUL VANEA
Anton Cehov
(O scenă din Actul III)

ASTROV
(*Intră cu o hartă*)
Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?
„... Hartă"; picturile" =
Gândiţi-vă la SUBSTITUIREA pentru Astrov. Care este subiectul care îl obsedează? Care este subiectul despre care vorbeşte întruna şi vă plictiseşte de moarte?
— Campania pentru postul de primar din Adunaţii-Copăceni
— Legea Salvaţi Bursucii
— Ecologia
— Clubul de fotbal preferat din Divizia C
— Bursa

ELENA
Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale... Ai vreme acum?
„... Lucrările" =
Aceleaşi IMAGINI INTERIOARE ca mai înainte.

ASTROV

O, mai e vorbă?

(*Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze. Ea îl ajută.*)

Unde v-aţi născut?

ELENA

La Petersburg.

„… Petersburg” =

Trebuie să alegeţi o IMAGINE INTERIOARĂ care este vizualizarea unui loc care ar putea să intimideze SUBSTITUIREA lui Astrov. Nu-i nevoie să fie un oraş, un stat sau o ţară în care aţi crescut, poate fi oraşul unde locuiţi acum sau un cartier în care staţi şi care este din punct de vedere social sau economic superior locului în care trăieşte SUBSTITUIREA lui Astrov. De asemenea, trebuie să fiţi conştiente de felul în care SUBSTITUIREA lui Astrov ar putea fi deranjată când face comparaţia între o viaţă şi alta:

— Capitală (*el locuieşte într-un orăşel de provincie prăfuit, cu o mie de locuitori*)

— O vilă din cartierul Primăverii (*el locuieşte într-o garsonieră din Ferentari*)

— O zonă rezidenţială la modă (el locuieşte în ghetou)

— O vilă somptuoasă (el locuieşte într-o cămăruţă cu baie pe holul blocului)

— Locuiţi singură (*el are mai mulţi colegi de apartament*)

ASTROV

Şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.

Studiile”: *„Conservator”* =

IMAGINEA INTERIOARĂ trebuie să fie ceva care să facă

SUBSTITUIREA lui Astrov să pară mai puţin cultivat, mai puţin inteligent şi cu mai puţină intuiţie. Ar fi un OBSTACOL suplimentar de trecut pentru că vreţi să îl impresionaţi pe Astrov, dar fără să-l ridiculizaţi. Acest răspuns este de tipul: „vestea bună este că… şi vestea proastă este că…” universitatea din Oxford (*el a urmat o facultate de stat sau nici nu are diplomă*)

— Şcoală pentru supradotaţi (*el a urmat o şcoală de cartier mizerabilă*)

— O şcoală particulară elegantă şi de fiţe (el provine dintr-o suburbie amărâtă)

Aceeaşi şcoală ca SUBSTITUIREA pentru Astrov, dar voi aţi avut note mai mari sau aţi trecut mai multe clase într-un an

— Sunteţi un mare mahăr într-o zonă importantă (*el are doar o slujbă umilă într-o firmă minoră*)

ASTROV

Atunci n-o să vă intereseze.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.

„… la ţară…” aceleaşi IMAGINI INTERIOARE ca în cazul celor folosite pentru „hartă” şi”, picturi”.

ASTROV

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

(*Pauză*)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar

nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

— *”Tabloul judeţului nostru” =*

Un grafic istoric al politicienilor americani obscuri, dar care au deţinut funcţii importante, care prezintă reuşitele şi eşecurile lor.

— *”Acum cincizeci de ani” =*

Acum 200 de ani, la începuturile Americii.

— *”Cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni” =*

Libertatea de expresie, dreptul la religie şi toate celelalte.

— *”Nu mai există sălbăticiuni”*

Lipsa adevărului şi a onestităţii în politică şi politicieni

— *”păduri distruse” =*

Distrugătoarele scandaluri politice

Întrajutorarea celor săraci

— *”mlaştini; pretutindeni bântuie sărăcia, bolile” =*

Ghetouri şi zone sărace

— *”Oamenii ajunşi pe drumuri” =*

Săraci, dependenţi de droguri, victime SIDA

(*O priveşte cum se miră…*)

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea!

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

ELENA

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte, Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

(*Pauză*)

Oameni cinstiţi ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

„Trebuie să te supun unui mic interogatoriu” şi „e vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti” = Deşi numele Soniei nu este menţionat în text, ea trebuie să fie aici IMAGINEA INTERIOARĂ, pentru că ea este subiectul misterioasei întrebări a Elenei. Fireşte că vizual IMAGINEA INTERIOARĂ pentru Sonia este SUBSTITUIREA pe care o folosiţi pentru Sonia.

Da.

ELENA

E vorba de fiica mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

”Fiica mea vitregă, Sonia” =

Aceeaşi IMAGINE INTERIOARĂ pentru „Sonia”.

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

”Femeie” = Sex

ASTROV

(*Pauză*)

Nu.

ELENA

(*Îi sărută mâna.*) N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!

SUBSTITUIREA pentru Astrov va determina IMAGINEA INTERIOARĂ. Conform circumstanţelor pe care le-aţi creat, unde vă aflaţi?

”Pe aici” =

— Acasă la voi

— La voi la birou

— la voi la şcoală

— acasă la familia voastră

— acasă la iubitul vostru

(*Pauză*)

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi…

(*Pauză*)

M-am roşit toată.

M-am roşit toată" =

— Sunt excitată sexual (*imaginaţi-vă o partidă de sex fierbinte cu SUBSTITUIREA lui Astrov*).

— Sunt ameţită şi uşor leşinată (*dacă leşin îi cad, firesc, în braţe, fără* să *îi creez suspiciuni*).

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum… Dar dacă suferă, atunci fără îndoială…

(*Pauză*)

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*Opriveşte o clipă.*)

Am înţeles.

ELENA

Ce vrei să spui?

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic „animal de pradă”!

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

Animal de pradă… Fiară” =

Din nou Astrov este ambiguu. Daţi frâu liber imaginaţiei până la nebunie:

— Cu două feţe

— Nedemnă de încredere mincinoasă ca un vultur târfă abilă

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă… îţi trebuie victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.*)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!

ELENA

Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

…sfioasă” = mincinoasă alunecoasă tărfuliţă cu două feţe femme fatale

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur. (*încearcă să plece. Astrov îi taie calea.*)

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar… (*îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.*)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(*Şoptind exaltat.*)

Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una…

…părul parfumat" = *parfumul vostru mirosul vostru natural şamponul.*

„*… O sărutare*" =

IMAGINEA INTERIOARĂ este o fantezie erotică specifică vouă şi plină de viaţă-care ar motiva o acută sexualitate în voi – o fantezie vizuală care vă excită atât de mult, încât parte din OBSTACOLUL pe care îl aveţi de depăşit în această scenă va fi că nu veţi fi capabilă să vă stăpâniţi imperioasele porniri de natură sexuală. De aceea s-ar putea să mergeţi chiar mai departe decât aţi avut vreodată intenţia.

ELENA

Te implor…

ASTROV

(*întrerupând-o*) De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini-frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

Mâini" *şi „să-ţi sărut mâinile*" (*şi IMAGINEA INTERIOARĂ*

ataşată sărutatului mâinilor) =

Fantezia pe care v-o imaginaţi trebuie să fie una nepermisă, mâinile simbolizând cea mai sensibilă parte a corpului. Când el vorbeşte despre mâinile voastre şi le sărută, văt imaginaţi că sărută acea parte a corpului care este cea mai erogenă în caziil vostru:

— *Muşcatul de gât*

— *Unsul interiorului genunchiului*

— *Suptul degetelor de la mâini şi de la picioare*

— *Muşcatul de urechi*

— *Sărutatul coapselor în interior*

(*îi sărută mâinile*.) ELENA

Şi acum destul. Pleacă… Du-te…

(*îşi retrage mâinile*.) ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

(*O sărută. În acest răstimp intră Unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă*.)

ELENA (*Fără să-l vadă pe Vanea*.) Fie-ţi milă de mine. Lgsă-mă!

Lasă-mă" = …

IMAGINEA INTERIOARĂ aici este imaginea care exprimă cea mai îngrozitoare temere, cel mai rău lucru care vi s-ar putea întâmpla dacă aţi fi prinsă asupra faptului într-o astfel de situaţie intimă:

— *Divorţ*

— *Concediere*

— *Moarte sau mutilare*

— Negăsirea altei slujbe

— Expulzarea

— Pierderea familiei

— Pierderea copiilor

— Pierderea prietenilor

— Veţi rămâne singură pentru totdeauna

(*îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.*) ASTROV

Vino mâine la ocplul silvic… pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?

„… ocolul silvic" =

Folosiţi IMAGINEA INTERIOARĂ pentru a vizualiza un loc care să aibă o logică pentru voi şi pentru SUBSTITUIREA lui Astrov în vederea unei întâlniri amoroase:

— La el acasă

— Parcul local

— Acasă la un prieten

— La el la birou sau la voi la birou

— Într-o cameră specială de hotel sau motel

— Într-o sală de curs goală

(*Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte.*) ELENA

Lasă-mă.

(*Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră.*)

(*Bombăne aparte.*)

E îngrozitor.

(*Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră, încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe.*)

IMAGINILE INTERIOARE din perspectiva lui Astrov

UNCHIUL VANEA Anton Cehov
(O scenă din Actul III)

ASTROV

(*Intră cu o hartă*) Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?
Hartă”: *picturile*” =
Găsiţi IMAGINEA INTERIOARĂ care să arate ce vă pasionează, pentru că există desene care îl ajută pe Astrov să îşi ilustreze pasiunea lui temeinică pentru ecologie:
— *Sigla clubului de fotbal preferat*
— *Politica liberală*
— *Programul guvernamental pentru handicapaţii mentali*
— *Renaşterea creştină*
— *Green Peace*

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale... Ai vreme acum?
Lucrările” =
Aceleaşi IMAGINI INTERIOARE folosite anterior.

ASTROV

O, mai e vorbă?
(*Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze. Ea îl ajută.*) Unde v-aţi născut?

ELENA

La Petersburg.

IMAGINEA INTERIOARĂ aici este un loc care vă intimidează într-un fel sau altul. Nu trebuie neapărat să fie locul în care s-a născut SUBSTITUIREA Elenei. Poate fi unde locuieşte ea acum sau „6 stare de spirit” care vă inhibă:

— *Capitala* (*versus orăşelul de provincie unde v-aţi născut*)

— *Cariera ei strălucită* (*versus fast-food-ul unde serviţi voi cartofi prăjiţi*)

— *Înalta societate* (*versus clasa de mijloc din care proveniţi*)

— *Bogăţia ei* (*versus sărăcia voastră*)

— *Celebritatea ei/cunoscuta ei familie* (*versus anonimatul vostru şi familia voastră banală*)

ASTROV

Şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.

Aici alegeţi o IMAGINE INTERIOARĂ care să vă facă să vă simţiţi mai puţin şcolit, mai prost sau inferior ca poziţie socială faţă de SUBSTITUIREA

Elenei:

— *Universitatea Oxford* (*versus şcoala profesională pe care aţi absolvit-o voi*)

— *Un celebru profesor particular de actorie* (*versus mătuşa Lucy, a cărei celebritate se reduce la figuraţia din serialul La bloc*)

— *Diploma obţinută cu Magna cum laude* (*versus diploma voastră de bac cu greu luată în sesiunea din toamnă, a codaşilor*)

— O *şcoală pentru supradotaţi* (*versus încercarea voastră de intra la aceeaşi şcoală şi refuzul lor de a vă primi*)

ASTROV

Atunci n-o să vă intereseze.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.

La ţară…” =

Aceleaşi IMAGINI INTERIOARE ca în cazul celor folosite pentru „hartă” *şi „picturi*”.

ASTROV

Şi acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe alocuri culoarea verde; nu mai există Sălbăticiuni.

(*Pauză*)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

Trebuie să faceţi astfel încât imaginile descrise în text să corespundă cu IMAGINILE INTERIOARE pe care le-aţi ales pentru a ilustra subiectul conversaţiei voastre cu SUBSTITUIREA Elenei (*de exemplu*: *folosirea ideii de tratare neadecvată a handicapaţilor mentali*):

— Tabloul judeţului nostru”: *„pădure…*”: *„acum cincizeci de ani…*”; *suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri*” =

Un grafic al planificării sociale aşa cum arăta acum patruzeci de ani când planificarea era integral susţinută financiar de către

guvern şi handicapaţii mentali erau îngrijiţi cum se cuvine.

— *„… trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni*” =

Existau diverse planificări guvernamentale pentru problemele sociale.

— *Nu mai există sălbăticiuni*”: *„păduri distruse*”: *„uzine şi şcoli*”: *„mlaştini…*

Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile”: *„oamenii ajunşi pe drumuri*” =

Nu mai există subvenţii guvernamentale pentru programele sociale. Marile corporaţii conduc lumea. Programele sociale au fost distruse. Handicapaţii mintal sunt lăsaţi pe drumuri, neinstituţionalizaţi.

(N.B.: Puteţi alege ca IMAGINE INTERIOARA pentru subiectul discuţiei voastre orice subiect care vă obsedează, pentru că astfel veţi avea la îndemână o mulţime de fapte şi cifre care să vă ajute să corelaţi cuvintele din text cu acele lucruri care vă pasionează cu adevărat.)

(*O priveşte cum se miră*.) ASTROV

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează. ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte, Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

(*Pauză*)

— I pe care o cunoşti. Să vorbim ca

E vorba de o ființă tânără

Oameni cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

Trebuie să te supun unui mic interogatoriu” şi „*e vçrba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti…*” =

Dacă vă gândiţi la SUBSTITUIREA voastră pentru Elena, care ar putea fi o întrebare logică pe care să o pună şi care, totodată, să vă neliniştească pe voi personal? *Ca parte a IMAGINII INTERIOARE trebuie să înfruntaţi ipoteza foarte probabilă că s-ar putea să ştie despre voi ceva ascuns, umilitor sau distrugător* (*nu uitaţi paranoia noastră specifică*). „*Marea taină*” *ar* putea fi *chiar subiectul în sine, întrebarea care îi ia aşa de mult ca să o pună. IMAGINEA INTERIOARĂ ar fi aceea a voastră implicat într-o activitate despre care nu aţi vrea să o daţi în vileag răspunzându-i la întrebare. Posibilităţi pentru IMAGINEA voastră INTERIOARĂ referitoare la „interogatoriul*” *Elenei* =

— (*Eşti*) *alcoolic*?

— (*Îţi place să*) *torturezi animăluţe*?

— (*Eşti*) *homosexual*?

— (*Eşti*) *pervers sexual* (*specificaţi perversiunea pe care o doriţi*)?

— (*Ai fost vreodată la*) *puşcărie*?

de fiica mea vitregă, de Sor

ELENA

E vorba na. Îţi place?

— *Fiica mea vitregă. Sonia*” = *SUBSTITUIREA voastră pentru Sonia*.

ASTROV

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?
„… femeie” = Sex.
— (*Ţi s-a întâmplat să*) *baţi femei*?

ASTROV

Da.

ASTROV (*Pauză*)
Nu.

ELENA (*îi sărută mâna.*) N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!
Pe aici” =

IMAGINEA INTERIOARĂ ar putea fi locul pe care l-aţi bântuit pur şi simplu pentru că nădăjduiaţi să o vedeţi acolo fie şi pentru câteva clipe pe SUBSTITUIREA Elenei. Acest loc trebuie să presupună că vă va fi foarte greu dacă vi s-ar cere să nu mai treceţi niciodată pe acolo:
— SUBSTITUIREA pentru casa Elenei (*ceea ce înseamnă că n-o s-o mai vezi niciodată*)
— SUBSTITUIREA pentru casa rudelor Elenei
— SUBSTITUIREA pentru serviciul Elenei (*în cazul în care lucraţi în acelaşi loc înseamnă că trebuie să renunţaţi la slujbă şi să rămâneţi şomer*)
— Şcoala pe care aţi frecventat-o amândoi (*ceea ce înseamnă*

că trebuie să renunţaţi la şcoală)

— *Acasă la prietenul vostru* (*SUBSTITUIREA pentru Vanea*) (*asta înseamnă că vă veţi pierde prietenul*)

ELENA

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi… pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi…

(*Pauză*)

M-am roşit toată" =

Această replică poate avea multe sensuri. IMAGINILE INTERIOARE pe care va trebui să vi le imaginaţi sunt cele ale diferitelor posibilităţi a ceea ce vrea să exprime: *atât lucruri plăcute, cât şi neplăcute*:

— *Excitată sexual*

— *Stânjenită*

— *Îi vine să verse*

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum… Dar dacă suferă, atunci fără îndoială…

(*Pauză*)

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O priveşte o clipă.*)

Am înţeles.

ELENA

Ce vrei să spui?

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic „animal de pradă”!

„… animal de pradă” =

— Vultur elegant

— Vulpe

— Târfă

— Obsedat sexual

— Femeie dezbrăcată

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă… îţi trebuie victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

„… dihor frumos, cu blană pufoasă” = aceleaşi IMAGINI INTERIOARE ca mai înainte.

(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.*)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!

Sfâşie-mă” =

— Sărutări

— Preludiul unei partide de sex

— Sex oral

— Sex neconsumat

— Deviere sexuală la libera voastră alegere

— O *expresie a iubirii fără conotaţii sexuale* (*adică Elena iubeşte vorbele frumoase, îi place să fie strânsă în braţe, sărutată pe obraji etc.*)

Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur. (*încearcă să plece. Astrov îi taie calea.*) ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar…

(*îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.*)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(*Şoptind exaltat*) Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una…

„… părul parfumat” =

— Miros de căpşuni

— Parfumul trupului ei

— Parfumul preferat

— Miros sexy de mosc

— Aroma mâncării preferate

ELENA

Te implor…

ASTROV

(*întrerupând-o*) De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

„… mâini” şi „să-ţi sărut mâinile” =

Imaginaţi-vă actul sexual preferat folosind ca IMAGINE INTERIOARA acea parte pe care o preferaţi din trupului femeiesc atunci când vă uitaţi la mâinile Elenei. În felul acesta chiar veţi simţi nevoia „să-i sărutaţi” mâinile.

(*îi sărută mâinile.*) ELENA

Şi acum destul. Pleacă… Du-te…

(*îşi retrage mâinile.*)

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

(*O sărută. În acest răstimp intră Unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.*)

ELENA (*Fără să-l vadă pe Vanea.*) Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

(*îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.*) ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic… pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?

*Imaginaţi-*vă *un loc care* să *aibă o anumită logică pentru întâlnirea cu SUBSTITUIREA Elenei*:

— La voi acasă

— Pe o plajă din zonă

— La părinţii voştri acasă

*— Într-o cameră specială de hotel sa*c. *Motel*

— Sub prelata terenului de fotbal al şcolii

(*Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte.*) ELENA

Lasă-mă!

(*Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră*.)

(*Bombăne aparte*.)

E îngrozitor.

(*Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe*.)

IMAGINILE INTERIOARE furnizează mai multe amănunte textului şi adevăr poveştii interioare stabilite iniţial.

INSTRUMENTUL 6: INTENŢII şi acţiuni

Analizaţi fiecare pereche de INTENŢIE ŞI ACŢIUNE ca fiind un mini-OBIECTJV.

O INTENŢIE este o schimbare de gând. O INTENŢIE poate fi o replică sau o pagină întreagă. Există o ACŢIUNE legată de fiecare INTENŢIE. ACŢIUNEA este specifică tacticii alese pentru atingerea OBIECTIVULUI scenei. (Nu confundaţi ACŢIUNILE cu FAPTELE!)

Deşi s-a explicat în detaliu în PARTEA I ce înseamnă INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE, ele sunt atât de importante şi constituie o parte integrantă a tehnicii, încât merită repetate. INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE arată diverse faţete ale următoarei mişcări care conduce la OBIECTIVUL SCENEI. De aceea, INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE se formulează într-un mod similar cu acela în care se formulează OBIECTIVUL SCENEI, astfel încât să obţineţi o reacţie din partea partenerului. Prin urmare, nu se vorbeşte cu o persoană, ci solicitaţi un răspuns din partea acesteia.

Nu renunţaţi niciodată să urmăriţi INTENŢIILE ŞI

ACŢIUNILE în momentul în care nu mai vorbiţi sau cealaltă persoană tace. Continuaţi cu INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE, verificaţi dacă obţineţi reacţia dorită. Fiţi deschişi la reacţia celuilalt actor faţă de INTENŢIA ŞI ACŢIUNEA voastră şi lăsaţi-l să-şi motiveze o reacţie emoţională prin voi. Apoi, în funcţie de ce simţiţi (de reacţia voastră), lăsaţi reacţia să vă inspire motivaţia necesară pentru a trece la următoarea ACŢIUNE.

Veţi observa că în scena analizată care urmează am scris INTENŢIILE *între paranteze drepte* şi ACŢIUNEA pentru fiecare INTENŢIE de mână (cu creionul), în *dreapta* scriptului (FAPTELE se scriu de mână în stânga). Exact aşa ar trebui să scrieţi pe absolut toate textele când stabiliţi INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE, încă o dată, există multe alegeri pe care le puteţi face pentru INTENŢII ŞI ACŢIUNI. Ceea ce urmează sunt doar nişte sugestii, de voi depinde să găsiţi cea mai eficientă ACŢIUNE pentru fiecare INTENŢIE, ca personajul să corespundă conceptului cine-sunt-eu, precum şi personalităţii voastre.

INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE din perspectiva Elenei

Nu uitaţi că OBIECTIVUL SCENEI Elenei este „să te fac să te îndrăgosteşti de mine” pentru a-şi găsi o ocupaţie în existenţa ei, altfel goală de conţinut. De multe ori, când îi oferi putere unei alte persoane, mai mult ca sigur aceasta se va îndrăgosti de tine. Îi devii indispensabil persoanei respective, pentru că doar cu ajutorul tău îşi poate găsi recunoaşterea. Aşa procedează cei care inspiră fanatism şi implicare trup şi suflet adepţilor, cum ar fi diverşii guru, liderii sectelor, mentorii şi conducătorii de orice tip. Majoritatea ne implicăm sincer în propria noastră poveste, principalul subiect fiind eu şi cu mine. Aşadar, când cineva raportează totul la persoana noastră şi ne face să ne simţim geniali şi speciali, devenim dependenţi de ei şi de aprobarea lor ca de droguri şi vrem tot mai mult, pentru că ne simţim al naibii de bine. Împuternicirea obiectului dorinţei este o cale extrem de eficientă

de a face pe cineva să-ţi cadă la picioare.

Sugestii de INTENŢII ŞI ACŢIUNI din perspectiva Elenei

UNCHIUL VANEA Anton Cehov

(O scenă din Actul III)

ASTROV (*intră cu o hartă*.) [Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

Să te fac să te simţi important.

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale… Ai vreme acum?

ASTROV

O, mai e vorbă?

(*Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze*. *Ea îl ajută*.)] [Unde v-aţi născut?

Diminuarea poziţiei mele superioare în viaţă în beneficiul tău

La Petersburg.

ASTROV şi unde v-aţi făcut studiile?

La Conservator.]

ASTROV [Atunci n-o să vă intereseze.

Să te fac să te crezi inteligent.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.] ASTROV

[şi, acum, – uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci, de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde.

Să te fac să te simţi genial.

Acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia… Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.]

Să te fac să crezi că sunt fascinată.

(*Pauză*)

[Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.]

Să te fac să crezi că mă înduioşează.

[(*O priveşte cum se miră…*) Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

ELENA

Să te fac să te simţi mai deştept ca mine înţeleg atât de puţin din toate astea.

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.] ELENA

[La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte, Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.]

Să te fac să fii recunoscător că ai îndrăznit să îmi vorbeşti.

(*Pauză*)

[E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti. Să vorbim ca oameni cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

Să-ţi dau putere împărtăşindu-ţi un secret.

Da.]

ELENA

[E vorba de fiica-mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

Să te fac să spui că nu te atrage (*SUBSTITUIREA pentru*) *Sonia*.

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

ASTROV (*Pauză*)

Nu.]

ELENA (fi *sărută mâna*.)

Să te fac să te simţi răsplătit că ai dat răspunsul potrivit.

[N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!]

Să te fac să crezi că e un mare sacrificiu pentru mine

(*Pauză*)

[Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi… pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi…] (*Pauză*)

[M-am roşit toată.

Să te fac să te repezi, să mă prinzi, să nu leşin.

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum… Dar dacă suferă, atunci fără îndoială…]

(*Pauză*)

[Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O priveşte o clipă*.)

Am înţeles.

Ce vrei să spui?

Să te impresionez cu inocenţa mea. *ASTROV*

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa ia mine! Sunt şi eu un mic" animal de pradă"!

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă… îţi trebuie victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.]

[(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit*.)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!

Să te fac să mă vănezii

Eşti sfioasă.

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.]

[(*încearcă să plece*. *Astrov îi taie calea*.)]

Să te fac să mă opreşti să nu plec.

ASTROV

[Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar…

Să te fac să mă seduci

(*îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva*.)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(*Şoptind exaltat*) Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una…]

[Te implor…

ASTROV (*întrerupând-o*)

Să te fac să mă implori să rămân cu tine.

De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

[*îi sărută mâinile*.)

ELENA

Şi acum destul. Pleacă… Du-te…

(*îşi retrage mâinile*.)]

ASTROV

[îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

(*O sărută*. *În acest răstimp intră unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă*. *Nici Astrov, nici Elena nu-l*

observă.)

Să te fac să continui să mă seduci (*oricât de mult ţi-aş spune să încetezi*).

ELENA (*Fără să-l vadă pe Vanea*.) Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

(*îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov*.)

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic… pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?]

[(*Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte*.)

Să-l fac pe Vanea să creadă că tu (*Astrov*) *mă obligi să fiu „cu” tine, eu fiind o victimă nevinovată, şi să te fac pe tine* (*Astrov*) *să mă susţii în minciuna mea*.

Lasă-mă.

(*Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră*.)

(*Bombăne aparte*.)

E îngrozitor.

(*Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe*.)]

INTENŢIILE ŞI ACŢIUNILE din perspectiva lui Astrov

Nu uitaţi că OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov este „să te fac să te îndrăgosteşti de mine”.

Sugestii de INTENŢII ŞI ACŢIUNI din perspectiva lui Astrov

UNCHIUL VANEA Anton Cehov

(O scenă din Actul III)

ASTROV (*Intră cu o hartă.*) [Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

Să îţi stârnesc interesul.

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale... Ai vreme acum?]

ASTROV

[O, mai e vorbă?

Să te entuziasmez. (*Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze. Ea îl ajută.*)]

[Unde v-aţi născut?

ELENA

La Petersburg.

Să te fac să mi te destăinui.

ASTROV şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.]

ASTROV [Atunci n-o să vă intereseze.

Să te fac să mă implori să continui.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.]

ASTROV

[şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era; acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde.

Să te fac să anticipezi.

Acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.]

Să te fac să fii mânioasă.

(*Pauză*)

[Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.]

Să te fac să fii de acord cu mine. [(*O priveşte cum se miră*.) Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

Să-ţi pun la încercare sinceritatea. *ELENA*

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.] ELENA

[La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte, Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.]

Să te fac să îmi pui întrebarea repede.

(*Pauză*)

[E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti. Să vorbim ca oameni cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

Să te fac fericită cu răspunsul meu vag.

ASTROV

Da.]

ELENA

[E vorba de fiica mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

ASTROV

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

ASTROV

Să-ţi atrag atenţia că sunt disponibil. (Pauză)
Nu.]

ELENA

(*li sărută marja*.)
Să te fac să mă săruţi în continuare.
[N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!]
(*Pauză*)

[Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi… pleacă! Eşti un ôm deştept, ai să înţelegi…

(*Pauză*)

M-am roşit toată.

Să te fac să mă ajuţi să înţeleg de ce trebuie să plec.

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum… Dar dacă suferă, atunci fără îndoială…]

(*Pauză*)

[Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O priveşte o clipă*.)

Am înţeles!

Să te fac să recunoşti că mă placi.

ELENA

Ce vrei să spui?

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic” animal de pradă”!]

ELENA

[Fiară? Nu înţeleg nimic!

Să te fac să te arunci în braţele mele şi să faci ce vrei din mine.

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă… îţi trebuie victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit*.)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!]

ELENA

[Ai înnebunit?

ASTROV

Să te fac să intri în jocul meu. ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.] [(*încearcă să plece. Astrov îi taie calea*.)]

Să te fac să nu pleci.

ASTROV

[Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar…

(*îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva*.)

Să te fac să promiţi o oră şi un loc (ca să nu mai poţi da înapoi). Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.]

(*Şoptind exaltat*.) [Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una…

Să te excit.

ELENA

Te implor…
Eşti sfioasă.

ASTROV (*întrerupând-o*.) De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.
(*îi sărută mâinile*.)

ELENA

Şi acum destul. Pleacă… Du-te…]
(*îşi retrage mâinile*.)]

ASTROV

[îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.
Să te fac să recunoşti că mă iubeşti.
(*O sărută. În acest răstimp intră unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă*.)
(*Fără să-l vadă pe Vanea*) Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!
(*îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov*.)]

ASTROV

[Vino mâine la ocolul silvic… pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?]
Să te fac să îmi promiţi că ai să vii. (*Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte*.)

ELENA

[Lasă-mă!

Să te fac să vrei să rămâi în braţele mele.

(*Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov*] [*şi se îndepărtează spre fereastră*.)

(*Bombăne aparte*.)

Să-l fac pe Vanea să creadă în nevinovăţia ta (*şi să devin eroul tău*).

E îngrozitor.

(*Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe*.)]

ACŢIUNILE ŞI INTENŢIILE dau culoare şi specificitate felului în care personajului îi reuşeşte scena.

Instrumentul 7: MOMENTUL DINAINTE

Acesta este evenimentul care se petrece înainte să înceapă scena.

MOMENTUL DINAINTE vă dă un motiv întemeiat să doriţi să atingeţi OBIECTIVUL SCENEI. Vă spune *de unde* veniţi şi *de ce* aveţi nevoie să câştigaţi neapărat OBIECTIVUL SCENEI imediat, pe loc. Nu uitaţi! Folosiţi întâmplările care să includă *actuale* probleme neelucidate, care au la bază situaţii reale sau unele de tip ŞI DACĂ... (şi dacă cele mai cumplite temeri ale mele s-ar adeveri?).

Nu uitaţi: MOMENTUL DINAINTE este retrăirea viscerală a evenimentului care s-a petrecut înainte de a vă lansa în scenă şi nu trebuie să dureze mai mult de 30 – 40 de secunde maximum. Ca de obicei, scrieţi cu creionul, notând MOMENTUL DINAINTE

deasupra primei pagini a scenei.

MOMENTUL DINAINTE al Elenei în scena din Actul III a piesei *Unchiul Vanea*, MOMENTUL DINAINTE din text este atunci când Elena reflectează la marea ei plictiseală faţă de viaţă, în vreme ce discută cu Vanea şi Sonia. Ne explică faptul că nu are niciun scop şi nicio direcţie precisă. Vanea şi Sonia îi fac nişte sugestii care s-o ajute. Îi oferă soluţii cum ar fi să se ocupe de casă, să predea unor copii, să aibă grijă de cei bolnavi şi năpăstuiţi. Acestea ar fi pentru oricine îndeletniciri de preţ, dar Elena declară că aşa ceva nu fac decât eroinele din romane. Ea va lăsa munca de caritate celor caritabili, ea consideră că toate aceste activităţi sunt plicticoase şi neinteresante, deci la ce bun? Vanea iese, lăsându-le singure pe Sonia şi Elena. Elena insistă că ar fi realmente o bună prietenă pentru Sonia, şi o nouă prietenie întotdeauna presupune un moment în care îi sptfi amicului absolut tot ce ai pe suflet. Sonia, în spiritul prieteniei şi al deschiderii absolute, îi mărturiseşte că îl iubeşte pe Astrov şi continuă mărturisind cât de neajutorată se simte şi că se teme că afecţiunea ei nu va fi niciodată răsplătită cu dragostea doctorului. Recent declarată cea mai bună prietenă a Soniei, Elena, se oferă s-o ajute să afle exact ce simte Astrov pentru ea. Sonia este atât de chinuită de iubirea ei neîmpărtăşită, încât acceptă. Elena îi spune Soniei că va folosi o viclenie, zicându-i lui Astrov că ar interesa-o desenele lui şi cerându-i să o primească de îndată. După ce Sonia se duce să-l aducă pe Astrov, Elena reflectează la ce e pe cale să facă, recunoscând în sinea ei că se simte puţin vinovată pentru că şi ea este atrasă de doctor. În vreme ce-l aşteaptă pe Astrov să sosească, ea uită de sentimentul de vină şi i se declanşează patima pentru doctor.

Luând în calcul MOMENTUL DINAINTE, trebuie să corelaţi emoţional adevăratele evenimente din propria viaţă care fac OBIECTIVUL SCENEI mai onest şi mai important pentru voi.

OBIECTIVUL SCENEI Elenei este „să te fac să te îndrăgosteşti de mine”. Elena este moartă de plictiseală şi iubirea neîmpărtăşită a Soniei devine un joc tentant pentru Elena. N-ar fi oare palpitant să înceapă o concurenţă între ea şi neştiutoarea Sonia, Astrov fiind marele trofeu? Ce cale mai bună de a câştiga întrecerea decât să-şi demonstreze că e în stare să-l facă pe Astrov „să se îndrăgostească de ea”?

Pe scurt

ELENA se simte o ratată şi o nimeni pentru că nu face nimic cu viaţa ei. Dacă va fi capabilă să câştige afecţiunea doctorului Astrov, la concurenţă cu Sonia, o să-şi certifice importanţa şi mai ales o să simtă că este o învingătoare, o persoană importantă. De aceea, determinarea lui Astrov (care devine o pradă din pricina obsesiei Soniei pentru el) de a-l face să se îndrăgostească de ea devine mai mult decât o simplă manevră pentru o femeie care n-are ce face. Devine esenţial în a o ajuta să simtă că are un scop în viaţă, că există pentru a înfăptui ceva important. Cu toate acestea în gând, analizaţi cele de mai jos…

Sugestii pentru MOMENTUL DINAINTE al Elenei

— MOMENTUL DINAINTE: poate fi orice vă face să vă simţiţi ca nişte rataţi. O întâmplare care vă face să aveţi nevoie de o recunoaştere imediată. Poate fi un eveniment real sau unul ipotetic cum ar fi repetenţia, părăsirea de către un prieten sau partener, anunţarea unui faliment, concedierea.

Să folosim concedierea ca exemplu. Să zicem că tocmai aţi fost dat afară (sau că vă temeţi să nu fiţi concediat şi vă vizualizaţi momentul respectiv) şi SUBSTITUIREA pentru Sonia să fie o persoană care se descurcă bine la serviciul său. Deşi în principiu ar avea ceva noroc, SUBSTITUIREA Soniei are şi probleme majore în viaţa ei sentimentală. Rejucaţi evenimentul real al concedierii în gând (imaginându-vă cum ar fi să fiţi dat afară, folosind un caz ipotetic) şi apoi lansaţi-vă în scenă ştiind că SUBSTITUIREA

voastră pentru Astrov, care se poate îndrăgosti foarte uşor de voi, vă poate face să vă simţiţi o persoană mai valoroasă şi o învingătoare. Ceea ce se va întâmpla este că vă veţi simţi ca o ratată la serviciu, dar, fir-ar să fie, o să aveţi câştig de cauză în viaţa socială!

— MOMENTUL DINAINTE: gândiţi-vă la un eveniment precis în care a trebuit să concuraţi cu SUBSTITUIREA pentru Sonia (de exemplu, a luat npte mai mari, are o slujbă mai buna, o casă mai bună, un bărbat mai bun, cronici mai bune, ocazii financiare mai bune, a câştigat un eveniment sportiv etc.). Asta vă va face să doriţi cu mare entuziasm să câştigaţi competiţia actuală. Retrăiţi în gând momentul (când eraţi o ratată şi SUBSTITUIREA Soniei era o învingătoare) ca şi cum tocmai s-a întâmplat şi apoi lansaţi-vă în scenă.

— MOMENTUL DINAINTE: gândiţi-vă la SUBSTITUIREA voastră pentru Sonia, o persoană cu care inerent intraţi într-o relaţie de concurenţă şi care rareori este fair play, pentru că respectiva se laudă în gura mare cu succesele ei şi jubilează în detrimentul vostru. SUBSTITUIREA voastră pentru Sonia v-a mărturisit de nenumărate ori că iubeşte cu disperare un bărbat care nu o bagă în seamă (genul de conversaţie care are loc cel mai adesea între *prietene*). Indiferent dacă vă place tipul sau nu, nici nu mai contează. Cucerirea lui vă va transforma într-o învingătoare pentru că ea n-ar trebui să afle despre asta niciodată. Ca MOMENT DINAINTE, retrăiţi evenimentul în care SUBSTITUIREA pentru Sonia era absolut distrusă din cauza a ceva ce s-a întâmplat cu obiectul obsesiei sale, şi aruncaţi-vă în scenă cu misiunea

„Poate ca ea nu e în stare să-l aibă, dar *eu* pot”.

— MOMENTUL DINAINTE: simţiţi că SUBSTITUIREA pentru Sonia v-a trădat, v-a minimalizat sau v-a demonstrat o lipsă flagrantă de respect (şi ea are un iubit/soţ). Folosind un eveniment spre a exemplifica asta, retrăiţi-l în gând de parcă s-ar fi întâmplat şi lansaţi-vă în scenă folosind ca SUBSTITUIRE pentru Astrov

iubitul/soţul ei. II veţi face pe iubitul/soţul ei să se îndrăgostească de voi ca să i-o plătiţi după cum merită.

— MOMENTUL DINAINTE: simţiţi că SUBSTITUIREA pentru Astrov v-a trădat, v-a minimalizat sau v-a demonstrat o lipsă flagrantă de respect. Să-l prindeţi pe acest vinovat şi să-l faceţi *să se îndrăgostească* de voi, vă va ajuta sa redeveniţi stăpâne pe situaţie în relaţia respectivă. Dacă folosiţi un eveniment pe care l-aţi considerat definitoriu ca MOMENT DINAINTE, vă va face să simţiţi nevoia să-l determinaţi pe nenorocit să simtă acelaşi lucru ca voi şi să-l chinuiţi cum v-a chinuit. Utilizaţi actuala lui prietenă ca SUBSTITUIRE pentru Sonia.

MOMENTUL DINAINTE al lui Astrov în cazul lui Astrov nu există un MOMENT DINAINTE în text. Ştim doar că bântuie pe undeva prin casă şi că se gândeşte la lucruri la care doar el se poate gândi. Chiar dacă nu există o scenă propriu-zisă care să se petreacă în mod direct înaintea apariţiei lui Astrov, putem deduce din scenele anterioare că este măcinat de gânduri referitoare la Elena. La urma urmelor, vine în casă zilnic şi, înainte să apară ea, abia dacă dădea pe acolo. De asemenea, tot spune întruna cât de singur este şi cât de neajutorat ca burlac. Şi este disponibil când ea îl solicită.

Sugestii pentru MOMENTUL DINAINTE al lui Astrov.

— MOMENTUL DINAINTE: imaginaţi-vă fantezia sexuală preferată pe care o aveţi în privinţa SUBSTITUIRII pentru Elena. De exemplu, secvenţele fanteziei respective ar putea include în gândul vostru SUBSTITUIREA Elenei, care vă acoperă de sărutări şi vă spune că vă iubeşte mai mult decât viaţa însăşi. Astfel, când aflaţi că vrea să vă întâlniţi, puteţi să cochetaţi cu ideea că fantezia voastră s-ar putea adeveri.

— MOMENTUL DINAINTE: imaginaţi-vă o scenă cu conotaţii sexuale în legătură cu actriţa care o interpretează pe Elena şi apoi lansaţi-vă în scenă. Asta vă va aţâţa şi vă va face să aveţi nevoie

fizică de iubirea Elenei.

— MOMENTUL DINAINTE: imaginaţi-vă că SUBSTITUIREA voastră pentru Elena vă oferă o slujbă sau o avansare (în caz că folosiţi profesia în loc de relaţie sentimentală când vă personalizaţi munca interioară). Imaginaţi-vă că realmente aveţi o slujbă sau sunteţi avansaţi, cu toate detaliile de rigoare (să zicem că este un rol – imaginaţi-vă că sunteţi pe platou, machiaţi, întâlnindu-vă cu celelalte vedete şi dând autografe etc.). Apoi lansaţi-vă în scenă încercând să o ademeniţi să vă ofere ceea ce doriţi. Imaginarul va face mai uşor de redat scena, cu mai mare intensitate, fiind dispuşi să faceţi orice pentru că sunteţi atât de aproape de reuşită, încât parcă îi şi simţiţi gustul.

— MOMENTUL DINAINTE: retrăiţi un moment din relaţia pe care o aveţi în prezent şi care a ieşit deosebit de prost. Rejucaţi oribila întâmplare în gând şi lansaţi-vă în scenă. Asta vă va face să aveţi nevoie ca SUBSTITUIREA voastră pentru Elena să se îndrăgostească de voi, pentru că vi se pare mult mai atrăgătoare decât partenera voastră actuală.

— MOMENTUL DINAINTE: alegeţi un eveniment care să descrie întru totul sentimentul vostru de singurătate. V-aţi putea imagina reşedinţa voastră, cum staţi şi vă uitaţi pe pereţi, simţindu-vă singuri şi pustiiţi. Sau puteţi folosi un eveniment ipotetic, să vă vedeţi bătrân şi pe moarte şi să nu fie nimeni care să vă jelească după ce nu veţi mai fi. Trăiţi momentul câteva clipe şi apoi lansaţi-vă în scenă. Aşa veţi munci mai cu sârg să o faceţi pe Elena să se îndrăgostească de voi, ca să evitaţi ca acele oribile imagini să devină realitate şi nici măcar să nu vă mai treacă prin gând.

MOMENTUL DINAINTE vă îndeamnă să atingeţi imediat OBIECTIVUL SCENEI. Alegerea unui MOMENT DINAINTE puternic vă catapultează în timp real, dându-vă o nevoie reală de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI.

Instrumentul 8: LOCUL ŞI AL PATRULEA ZID

Înzestraţi LOCUL/AL PATRULEA ZID în care jucaţi cu detaliile LOCULUI/AL CELUI DEAL PATRULEA ZID din Waţa voastră.

Aplicând informaţiile din povestea interioară pe care aţi creat-o prin OBIECTIVUL GLOBAL, OBIECTIVUL SCENEI, OBSTACOLELE, SUBSTITUIREA, IMAGINILE INTERIOARE ŞI MOMENTUL DINAINTE, întrebaţi-vă: „Oare ce LOC din viaţa mea m-ar informa mai bine şi ar furniza un conflict alegerilor pe care le-am făcut deja?” Odată ce aţi făcut alegerea LOCULUI pe care o să-l folosiţi, înzestraţi AL PATRULEA ZID cu ce există în realitate atunci când vă îndreptaţi privirea într-acolo. *Unchiul Vanea* se petrece în secolul al XIX-lea, dar LOCUL/AL PATRULEA ZID nu va fi o locaţie din epoca respectivă, pentru că trebuie să recreaţi realitatea *voastră*. Este greu să te simţi în intimitate într-un mediu complet imaginar. Pe de altă parte, dacă furnizaţi decorului/platoului UN LOC/AL PATRULEA ZID din propria viaţă, publicul va crede că sunteţi din acest secol trecut, pentru că o să vă simţiţi foarte bine la voi acasă în plin secol al XIX-lea.

Nu uitaţi că, atunci când faceţi alegerea LOCULUI şi a CELUI DE-AL PATRULEA ZID atât pentru Astrov, cât şi pentru Elena, trebuie să conştientizaţi realitatea prezenţei SUBSTITUIRII pentru unchiul Vanea, care bântuie prin zonă, adică prin LOCUL vostru. Această persoană poate intra uşor în LOC şi poate să vă pună beţe în roate în încercarea voastră de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI.

Scrieţi cu creionul alegerea pentru LOC/AL PATRULEA ZID *în partea de sus* a paginii de text în care începe scena.

LOCUL/AL PATRULEA ZID din perspectiva Elenei

Alegeţi LOCUL/AL PATRULEA ZID care să aibă o mare încărcătură şi care să se potrivească, în funcţie de circumstanţele create, cu celelalte instrumente. LOCUL/AL PATRULEA ZID trebuie să insufle pericole în realizarea OBIECTIVULUI SCENEI, şi

anume „să te fac să te îndrăgosteşti de mine”.

Sugestii pentru LOCUL/AL PATRULEA ZID (în funcţie de alegerile SUBSTITUIRII pentru Astrov şi Vanea):

— Livingul sau dormitorul vostru: când partenerul (sau părintele, sora, fratele, prietenul, oricine urăşte SUBSTITUIREA pentru Astrov) poate apărea şi ca urmare a ceea ce vede, să întrerupă orice legături cu voi.

— Biroul şefului (când şeful vostru este SUBSTITUIREA pe care aţi ales-o pentru Astrov): soţia sa (sau secretara, un coleg, şeful lui) poate intra în orice moment şi astfel vă veţi pierde slujba, posibilitatea de avansare, respectul din partea colegilor etc.

— O sală de clasă la voi la şcoală (dacă aţi folosit unul dintre studenţii voştri ca SUBSTITUIRE pentru Astrov): ar fi devastator, din punct de vedere moral şi poate chiar legal, să fiţi prinşi într-o situaţie romantică de decanul sau şeful vostru de catedră (sau de un coleg profesor ori de un alt student).

— Dormitorul prietenei voastre (când folosiţi iubitul/soţul prietenei ca SUBSTITUIRE pentru Astrov): există un potenţial enorm ca prietena să sosească pe neaşteptate acasă, mai devreme decât o face de obicei, şi să vă surprindă asupra faptului.

— Apartamentul iubitului vostru (când folosiţi bunul prieten al iubitului sau o rudă ca SUBSTITUIRE pentru Astrov): acest lucru este periculos pentru că iubitul poate apărea în orice moment – nu are nevoie de invitaţie ca să vină la voi acasă.

LOCUL/AL PATRULEA ZID din perspectiva lui Astrov

Alegeţi LOCUL în care este probabil să simţiţi prezenţa deranjantă a unei persoane care v-ar putea pune în primejdie atingerea scopului „să te fac să te îndrăgosteşti de mine”.

Sugestii pentru LOC (în funcţie de alegerile SUBSTITUIRII pentru Elena şi Vanea):

— Livingul sau dormitorul prietenului vostru: când prietenul poate veni din alt colţ al casei şi vă poate prinde când încercaţi să-i

seduceţi nevasta.

— Biroul vostru sau al e: i: când şeful (sau colegul, partenerul Elenei etc.) vă poate prinde în plină încercare de seducere, crcându-se posibilitatea de a vă pierde slujba sau chiar viaţa.

— O sală de clasă de la o şcoală pe care o frecventaţi: unde un profesor (sau o colegă, partenerul ei, profesorul îndrumător, decanul etc.) vă poate întrerupe în încercarea de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI şi, eventual, poate pune capăt studiilor voastre.

— Dormitorul vostru: unde partenerul ei (sau un prieten, tata, mama, sora, fratele – sau oricine s-ar împotrivi unei relaţii cu SUBSTITUIREA Elenei) poate da buzna în orice moment.

— Livingul vostru: unde partenera (sau tata, mâma, un prieten, sora, fratele, colegul de cameră – sau orice altă persoană ostilă SUBSTITUIRII Elenei) poate intra şi crea un haos în viaţa voastră.

În analiza de text, LOCUL ŞI AL PATRULEA ZID sunt elemente uşor de trecut cu vederea. Dar nu le săriţi cu vederea.

Ele sporesc realmente şi întăresc existenţa emoţională şi scopurile personajului.

Instrumentul 9: FAPTELE

FAPTELE sunt toate acţiunile de mânuire a obiectelor de recuzită pentru a da naştere unui anumit comportament.

Mânuirea obiectelor de recuzită vă permite să vă comportaţi firesc ca şi cum v-aţi afla cu adevărat în mediul în care locuieşte personajul. Şi toate celelalte instrumente de actorie pot modifica *ce* şi *cum* mânuiţi obiectele de recuzită – dacă înşfăcaţi o carte cu furie, cu ardoare să 1 doar ca să impresionaţi contează. Ca urmare, folosirea obiectelor de recuzită informează publicul în legătură cu ceea ce gândiţi şi simţiţi cu adevărat.

Nu uitaţi: ceea ce FACEŢI în scenă este explicat prin FAPTELE descrise în textul scenei. De voi, actorii, depinde dacă

aduceţi mai mult din viaţa şi comportamentul personajului introducând mai mult din ceea ce apare propriu-zis în text. În *Unchiul Vanea,* FAPTELE se leagă de povestea care se petrece într-o casă de ţară lipsită de griji din Rusia secolului al XIX-lea. De asemenea, nu trebuie să uitaţi că Elena şi doctorul Astrov sunt persoane cultivate şi care se descurcă în societate.

Următoarele sunt sugestii pentru posibile FAPTE. Ele trebuie scrise de mână (ca de obicei, cu creionul) şi localizate *în stânga* dialogului, în dreptul replicilor unde cel mai probabil se petrec FAPTELE. Aceste sugestii sunt aici ca să vă stimuleze imaginaţia. Pe măsură ce le citiţi, încercaţi să inventaţi FAPTELE voastre.

Posibile FAPTE din perspectiva Elenei

UNCHIUL VANEA Anton Cehov

(O scenă din Actul III)

Mâncaţi o piersică foarte coaptă (*când mănânci ceva foarte cărnos şi zemos se induce ideea unei conotaţii sexuale neameninţătoare. Când vă curge zeamă pe bărbie, Astrov „vă va ajuta" cu degetul, ceea ce vă va da siguranţa necesară pentru începerea unei scene de seducţie.*)

ASTROV (*Intră cu o hartă.*) Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale… Ai vreme acum?

ASTROV

O, mai e vorbă?

(*Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze. Ea*

îl *ajută*.)

Unde v-aţi născut?

II ajutaţi să-şi întindă desenele (*în felul acesta aveţi o justificare pentru faptul că îl atingeţi „întâmplător*".)

ELENA

La Petersburg.

ASTROV şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.

ASTROV Atunci n-o să vă intereseze.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.

Examinaţi atent desenele în vreme ce el arată cu degetul la fiecare precizare în parte

(*aceasta este o cale de a îngroşa puţin lucrurile şi de a genera apropiere fizică*.)

ASTROV

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai

stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

(*Pauză*)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

(*O priveşte cum se miră…*)

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează. ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

ELENA

Luaţi o poză a Soniei de pe masa din apropiere sau de pe un cufăr, şi uitaţi-vă la ea cu îngrijorare. Mângâiaţi fotografia cu iubire şi patos.

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte, Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

(*Pauză*)

E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti. Să vorbim ca oameni cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

ASTROV

Da.

ELENA

E vorba de fiica mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

ASTROV

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

ASTROV (*Pauză*)
Nu.

ELENA

(*Îi sărută mâna*.)
Sărutaţi-i mâna, în vreme ce îi spuneţi să plece, dându-i însă un mesaj ambiguu.
Faptul că sunteţi imprevizibilă îl va cuceri.
N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!
(*Pauză*)
Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi… pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi…
(*Pauză*)
M-am roşit toată.
Desfăceţi-vă puţin gulerul sau descheiaţi-vă puţin la bluză, ca să puteţi respira mai bine (*şi totodată să se vadă mai multă piele, ceea ce este provocator*).

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum… Dar dacă suferă, atunci fără îndoială…

(*Pauză*)

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O priveşte o clipă.*)

Am înţeles.

ELENA

Ce vrei să spui?

Scoateţi evantaiul, care fusese bine ascuns în corsaj, şi începeţi să vă faceţi vânt frenetic.

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic" animal de pradă"!

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă… îţi trebuie victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.*)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai sfâşie-mă.

ELENA

Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.

(*încearcă să plece. Astrov îi taie calea.*)

„Întâmplător" izhiţi-vă de o mobilă în timp ce ieşiţi – dacă trebuie, căderi chiar –, astfel veţi câştiga cât mai mult timp posibil ca să aibă vreme Astrov să vă oprească. De asemenea, trebuie să cadă şi lucrurile de pe mobilă. Încercarea lui Astrov de a vă ajuta sau de a strânge ce a căzut vă va da o legitimă şansă de a vă apropia fizic şi ocazia de a merge mai departe chiar.

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar…

(*îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.*)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(*Şoptind exaltat*) Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una…

Te implor…

Mai descheiaţi-vă un nasture (*pentru că sunteţi atât de tulburată*).

ASTROV (*întrerupând-o*) De ce să implôri? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

(*îi sărută mâinile*.) ELENA

Şi acum destul. Pleacă… Du-te…

(*îşi retrage mâinile*.)

Faceţi asta într-un fel în care el să vrea să le recupereze.

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

(*O sărută. În acest răstimp intră unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi*: *opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă*.)

ELENA (*Fără să-l vadă pe Vanea*.) Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

(*îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov*.) ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic… pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii? (*Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte*.) ELENA

Lasă-mă.

Furioasă, vă încheiaţi bluza (*ca şi cum aţi sugera că Astrov este cel care v-a descheiat-o*).

(*Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră*.)

(*Bombăne aparte*.)

E îngrozitor.

Jucaţi-vă cu cordonul de la draperii

(*ca şi cum aţi avea un motiv precis pentru care vă aflaţi*

acolo).

(*Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena con tinuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ceăstcov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe*.)

Posibile FAPTE din perspectiva lui Astrov

UNCHIUL VANEA Anton Cehov

(O scenă din Actul III)

Ţineţi sub braţ, protector, o mapă.

ASTROV (*Intră cu o hartă*.) Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale... Ai vreme acum?

ASTROV

O, mai e vorbă?

(*Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze*. *Ea îl ajută*.)

Unde v-aţi născut?

Manevraţi împrăştierea desenelor astfel încât să aveţi o justificare legitimă să o atingeţi în treacăt.

ELENA

La Petersburg.

ASTROV şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.

ASTROV Atunci n-o să vă intereseze.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.

ASTROV

Arătaţi spre diversele lucruri din desen, astfel încât să o obligaţi să se apropie mai mult de voi.

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

(*Pauză*)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

(*O priveşte cum se miră…*) Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează. ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

ASTROV

Turnaţi-vă nişte votcă de pe o masă din preajmă şi daţi-o pe gât (*ca şi cum aţi spune*: *„M-ai supărat rău*”.)

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

ELENA

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte, Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

(*Pauză*)

Jucaţi-vă cu o cutie sau cu orice alt obiect care se află pe masă sau pe cufăr (*în aşa fel încât Elena să nu vă observe temerile referitoare la întrebarea pe care o va pune*.)

E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti. Să vorbim ca oamenii cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

ASTROV

Da.

ELENA

E vorba de fiica mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

ASTROV

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

ASTROV (*Pauză*)

Nu.

ELENA (*îi săruta mâna.*) N-o iubeştilŢi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!

Adunaţi-vă desenele şi puneţi-le la loc în mapă (*dând falsa impresie că aţi vrea să plecaţi*).

(*Pauză*)

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi… pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi…

(*Pauză*)

M-am roşit toată.

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum… Dar dacă suferă, atunci fără îndoială…

(*Pauză*)

Brusc, adunaţi-vă desenele ca să daţi de înţeles mai bine.

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O priveşte o clipă.*)

Am înţeles.

Ce vrei să spui?

Scoateţi un pieptene din buzunar şi aranjaţi-vă.

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine.

Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic" animal de pradă"!

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă… îţi trebuie victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.*)

Luaţi o boabă de strugure, o bomboană sau o nucă din bolul de pe masă şi mestecaţi-l – pentru a ilustra că vă lăsaţi „sfâşiat".

Mă dau bătut. Mă supun. Hai sfâşie-mă.

ELENA

Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur. (Încearcă *să* plece. *Astrov îi* taie calea.) ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar…

(*li ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.*)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(*Şoptind exaltat*)

Jucaţi-vă cu părul ei, ridicaţi-l, adulmecaţi-l, râsuciţi-l, mângâiaţi-l.

Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una…

ELENA

Te implor…

ASTROV (*întrerupând-o*) De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

(*îi sărută mâinile*.)

ELENA

Şi acum destul. Pleacă… Du-te…

(*îşi retrage mâinile*.)

Trăgeţi-i înapoi mâinile (*chiar dacă gestul nu este trecut în didascalii, nu înseamnă că nu puteţi să-l faceţi*).

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

(*O sărută. În acest răstimp intră unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă*.)

ELENA (*Fără să-l vadă pe Vanea*.) Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

(*îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov*.)

Sărutaţi-o pe cap, jucaţi-vă cu părul ei şi trăgeţi-o mai

aproape.

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic… pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii? (*Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte*.) ELENA

Lasă-mă.

(*Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră*.)

(*Bombăne aparte*.)

Mâncaţi mecanic ceea ce este în bol, încercând să păreţi nevinovat.

E îngrozitor.

(*Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe*.)

Oamenii sunt din fire complecşi şi este treaba actorului să redea această complexitate. În caracterizarea personajului, atunci când se folosesefaptele, trebuie să induceţi un efect de stratificare. Cum cuvintele pot fi înşelătoare, comportamentul întotdeauna spune adevărul.

Instrumentul 10: MONOLOGUL INTERIOR

MONOLOGUL INTERIOR este dialogul care se desfăşoară în mintea voastră şi pe care nu-l rostiţi cu glas tare.

În mintea noastră gândurile se succed permanent atunci când vorbim, ascultăm sau chiar când suntem singuri. MONOLOGUL INTERIOR este o cale de a reda procesul mental firesc al personajului.

Nu uitaţi: MONOLOGUL INTERIOR este paranoia pură. El este format din toate acele gânduri pe care nu le puteţi spune cu

glas tare, pentru că aţi părea nesiguri, vulgari, nebuni, proşti sau plini de prejudecăţi. MONOLOGUL INTERIOR trebuie scris exact cum îl gândeşte mintea voastră. Asta înseamnă că MONOLOGUL INTERIOR trebuie prezentat nu ca o introspecţie, ci ca o modalitate de comunicare cu ceilalţi din scenă. Atunci când vă meşteşugiţi MONOLOGUL INTERIOR, folosiţi întotdeauna „tu” în loc de „el” sau „ea”. Actoria nu înseamnă altceva decât crearea unor relaţii – şi niciodată unexerciţiu-egoist-gen-nu-mă-interesează-decât-persoana-mea.

MONOLOGUL INTERIOR pe care îl scrieţi e doar un punct de reper. Nu este un dialog suplimentar, pe care să fie nevoie să-l reţineţi. Ceea ce scrieţi este o bază care vă oferă scânteia iniţială şi direcţia în care să curgă firesc gândurile. Indiferent dacă repetaţi sau interpretaţi, MONOLOGUL INTERIOR vă varia uşor de fiecare dată când jucaţi scena.

— Y 1

Ghidul pentru MONOLOGUL INTERIOR trebuie scris de mână cu creionul *între replici* (exact unde veţi folosi MONOLOGUL INTERIOR atunci când interpretaţi rolul). Scrieţi MONOLOGUL INTERIOR de mână *între ghilimele fi sub dialog*, pentru a-l putea deosebi de celelalte alegeri pe care le-aţi făcut.

MONOLOGUL INTERIOR din perspectiva Elenei

Din nou: OBIECTIVUL Elenei este „să te fac să te îndrăgosteşti de mine” pentru a avea un scop şi un motiv de a exista. De aceea MONOLOGUL INTERIOR trebuie să fie colorat de nevoia ei de a se simţi măgulită de faptul că el se îndrăgosteşte de ea, astfel încât în final să-şi justifice existenţa. MONOLOGUL INTERIOR va include de asemenea slăbiciunile ei, vulnerabilităţile, cruzimile! Modul de operare şi nevrozele. Următoarele sunt sugestii concentrate asupra personajului Elenei, aşa cum apare el în text.

Când vă scrieţi MONOLOGUL INTERIOR, de voi depinde să-l personalizaţi folosind gânduri, idei, nevoi personale şi indivizi distincţi din viaţa voastră. MONOLOGUL INTERIOR începe înainte de dialogul scris în script.

UNCHIUL VANEA Anton Cehov

(O scenă din Actul III)

„Sper să-mi placă desenele, pentru că mi-e greu să mă prefac când nu-mi place ceva. Nu ştiu să mint… Ia uite că vine… O să-mi iau o faţă de «la atac» şi «inocenţă pură", aşa merg la sigur".

ASTROV (*Intră cu o hartă*.) Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

Hai să vedem puţin cât de primitive şi de din topor îţi sunt aceste preocupări!

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale… Ai vreme acum?

„Fireşte că eşti disponibil. Şi aşa n-ai ce face toată ziulica decât să te ţii ca o umbră după mine".

ASTROV

O, mai e vorbă?

A fost simplu. O să mă distrez uitându-mă la tine cum asuzi când dinadins las să mi se vadă mai bine decolteul, aplecându-mă să te ajut să-ţi întinzi desenele pe masă".

(*Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze. Ea îl ajută*.)

„Vai de mine, a căzut o piunează, deci va trebui să mă aplec s-o ridic. Având grijă să mă aplec în aşa fel încât să-mi vezi bine

funduleţul”.

ASTROV

Unde v-aţi născut?

„Ce întrebare ciudată! *De obicei când cineva îmi vede funduleţul sau bustul, nu-i prea dă prin cap să mă întrebe unde m-am născut. Decât dacă te gândeşti că, de fapt, nimeni nu s-a născut fără să fi făcut cineva sex înainte şi atunci devine logic, oarecum…*”.

ELENA

La Petersburg.

„Mă priveşti ciudat. De ce? *Faptul că vin dintr-un oraş cosmopolit, sofisticat, cultural şi tu eşti un ţărănoi să aibă cumva vreo importanţă*?”

ASTROV şi unde v-aţi făcut studiile?

„Nu e o întrebare prea potrivită. Eu am să-ţi spun, dar ai să te simţi prost. E greu să fi făcut ceva mai bun decât Conservatorul. Dar nu sunt o mincinoasă (*celpuţin nu în privinţa studiilor*)…

ELENA

La Conservator.

„Te-am făcut să te simţi prost. Ştiam eu că nu o să-ţi placă răspunsul. Sugestia mea, dragul meu Astrov, ar fi să nu mai pui întrebări de astea. Ai fi mult mai fericit…

ASTROV Atunci n-o să vă intereseze.

Aici chiar că te-ai prins… Nu ştiu nimic despre ţinutul tău şi nici că-mi pasă… Dar mă pricep să fac bărbaţii să se simtă virili şi

inteligenţi…”.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.

„Nimeni nu este «mai sincer» decât mine. M-ai crezut, nu-i aşa? Că mă preocupă ce te preocupă şi că ascult cu nesaţ toate poveştile astea şcolăreşti foarte inteligente şi plicticoase…

ASTROV

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni.

„Verde, roşu, cerbi, capre, păduri, cui îi pasă?”

Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

„Apropo de viaţa în sălbăticie. Mi s-a făcut foame…”.

(*Pauză*)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli.

„Mă rog, o să dau doar din cap să mă prefac că-l ascult cu adevărat…”.

I

Dar nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcie», bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

„Urăsc bolnavii şi săracii…”.

(*O priveşte cum se miră.*)

„Sper că nu începe şi un concurs cu întrebări şi răspunsuri, pentru că n-am fost prea atentă…”.

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

„Nu zău, te-ai prins?!”

ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

„Ştii, am şcoală multă, deci sper ca această apărare care-mi dovedeşte ignoranţa să te convingă…”.

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

„Harşi, m-ai prins. Trebuie să găsesc altă cale să te ţin în lesă. Poate că te-am subestimat. M-am încins puţin. Chestia asta mi se pare sexy…”.

ELENA

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte, Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

„Am să te mai joc puţin. Asta îi emoţionează pe bărbaţi. Habar n-ai ce am să întreb. Ar putea fi *orice. Ce emoţionat eşti, măiculiţă*! *Ptiu, ce amuzant…”*.

(*Pauză*)

E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti.

„Am să profit la maximum de chestia asta. Am să par ceva mai afurisită…”.

Să vorbim ca oamenii cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

„Suntgenială. Uită-te cât neastâmpăr la tine. Parcă ai fi un vierme într-un cârlig de undiţă. Sau nu cumva eşti bănuitor şi am înţeles greşit mesajul? Mi-ar plăcea o provocare serioasă. E mai grozav ca la şah…”.

ASTROV

Da.

Asta e cu dus şi întors. E o întrebare riscantă pe care vreau să ţi-o pun. Dacă o iubeşti pe Sonia? Atunci pic eu de proastă…”.

ELENA

E vorba de fiica mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

„Durează cam mult să răspunzi. Nu e un semn prea bun…”.

ASTROV

Da, o stimez.

„Ce naiba mai înseamnă şi asta? Te pui cu mine? Eşti chiar mai bun decât credeam. Ce dulce eşti…”.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

„Nu poţi să te fofilezi, indiferent cât de genial ai fi ori de priceput la vorbe. Pentru că am pus o întrebare meşteşugită”.

ASTROV (*Pauză*)

Nu.

„Da. Ştiam eu. Sonia e o perdantă. O PERDANTĂ. Acum, că am reuşit să dăm deoparte rebuturile, nu-ţi mai rămâne decât să te îndrăgosteşti până peste cap de mine”.

ELENA (*îi sărută mâna.*)

Jim ajuns în acea fază a jocului, iubirea mea, care se mai numeşte şi «mesaj confuz». Te voi tulbura tot când îţi voi săruta

mâna în felul meu special. Stilul Elena (*ar trebui să-l brevetez*)*…*”.

N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!

„… şi-apoi îţi spun să pleci. Dar ce oi fi vrând, de fapt, să-ţi zic? *Ţi-ai dat seama*? *Fiecare bărbat iubeşte o femeie misterioasă şi mai misterioasă ca mine nici că se poate*!”

(*Pauză*)

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară.

» *E foarte greu să fii altruist. Nu ţi se pare*? *Prefer să fiu compătimitoare*”.

Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi… pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi…

„Şi acum mişcarea care nu dă greş niciodată… Mă simt aşa slăbită. Parcă îmi vine să leşin. Am să cad şi tu ai să mă prinzi în braţe, voinicule ce eşti…”.

(*Pauză*)

M-am roşit toată.

„Vino la mine, prostuţule, nu vezi că stau să leşin?! *De ce nu te mişti*? *Ce să fac ca să pricepi*? *E rândul tău să ai o justificare ca să mă iei şi să mă strângi în braţe*”…

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte.

„Strânge-mă în braţe, vino la mine…”.

Cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum… Dar dacă suferă, atunci fără îndoială…

„Strânge-mă în braţe, sărută-mă…”.

(*Pauză*)

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

„Vau, uau! *Buna întrebare. Eşti bun. Chiar mă tulburi. Ce să*

răspund? *Aş vrea să te inspir cu o replică inteligentă. Dar ce să zic*? *Nu-mi trece nimic prin minte. Hai, creieraş, fă-ţi treaba…*”.

(*O priveşte o clipă.*)

Am înţeles.

„Voi face pe nevinovata. Ar trebui să ţină…”.

ELENA

Ce vrei să spui?

„M-ai crezut că sunt nevinovată? *Nu prea ţine figura… Ar trebui să găsesc altă tactică*”.

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic” animal de pradă”!

„«Pasăre de pradă»? *Bine spus. O descriere la obiect. Bravo ţie, ruşine mie*! *Noua tactică*: *indignare şi jignire*”.

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

„Nici nu pot să mă uit la tine. Dacă ai să-mi vezi chipul, ai să înţelegi că aşa e…”.

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă… îţi trebuie victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

„Mergi până la capăt. Bravo! *Eşti sexy când ai câştig de*

cauză…”.

(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.*)

„Ce-i povestea asta cu Iisus? Apropo de mesaje confuze. E ceva despre sex sau despre religie?”

Mă dau bătut. Mă supuri. Hai sfâşie-mă…

„Chiar vrei să mă dau la tine? Tu ar fi trebuit să te dai la mine”.

Ai înnebunit?

„Nimeni nu a reuşit să mă stăpânească astfel. Încep să pierd teren… şi asta mă înfierbântă”.

ASTROV

Eşti sfioasă.

„Eşti neîndurător. Cum aş putea să-ţi rezist?”

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.

„Crede-mă. Te rog să mă crezi… Joci atât de tare, încât simt fierbinţeala, la propriu şi la figurat… Cred că e mai bine să mă retrag din vreme până ce n-ajungem să ne rostogolim într-o partidă de iubire pasională. Eu n-am fost obişnuită decât cu amorul unui bărbat bătrân. Şi pun pariu că tu rezişti mai mult de trei secunde. O, Doamne, trebuie să plec de aici!”

(*încearcă să plece. Astrov îi taie calea.*)

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar…

(*îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.*)

„Cum mă înşfaci tu cu forţă şi senzualitate! Te doresc. Dar sunt măritată. Nu pot. Dar sunt măritată cu un bătrân. Cu un moş

care e plin de riduri până şi în locurile de care n-ai vrea să ştii… Uită-te la pielea ta curată – oi avea şi tu vreo câteva vase sparte de la prea multă votcă, dar cui îi pasă? Te doresc cu nesaţ! Şi dacă ne prinde careva? Asta mă încinge şi mai tare. Sunt sortită pieirii”.

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(*Şoptind exaltat*) Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una…

Ajută-mă să rezist. Nu ştiu cât am să mai pot să te refuz…”.

ELENA

Te implor…

„Nu glumesc. Ajută-mă să scap de aici, până ce nu ajungem în clipa aceea când nu mai pot spune nu…”.

ASTROV (întrerupând-o) De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

„Nu, riu mâinile. Sunt prea sensibilă…”.

(*îi sărută mâinile.*)

„Ce plăcut el Prea plăcut, te rog încetează, rogu-te, mă pierd…”.

ELENA

Şi acum destul. Pleacă… Du-te…

„Trebuie să rezist. Nu pot să mă pierd cu firea. Aş putea pierde totul. Dacă apare careva?”

(*îşi retrage mâinile.*)

„Trebuie să mă adun. Am pierdut complet controlul… Vai, te doresc… Nu-mi voi găsi liniştea până ce nu te voi avea. O, Doamne… Trebuie să încetezi!”

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

„O, la naiba! *Hai, vino*! *Ia-mă*”.

(*O sărută. În acest răstimp intră unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.*)

ELENA (*Fără să-l vadă pe Vanea.*) Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

„Nu te opri. Eprea bine. Strănge-mă în braţe, mângâie-mă, cuprinde-mă…”.

(*îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.*)

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic… pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii? „Ce-i cu tine? Te doresc atât de mult. Ia-mă. Stai puţin. Simt o privire…” (Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte.)

A *nu. E grav. Trebuie să mă îndepărtez… Nu e vina mea, Vanea. Astrov m-a obligat*!”

Lasă-mă.

(*Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră.*).

„Oare să mint? Să ţip că am fost violată? Soţul meu va afla şi va divorţa. Şi nu o să mai am bani. Să spun că eram beată? Sau poate şi mai bine că Astrov m-a hipnotizat şi m-a obligat să-i fac pe plac. O să rămân săracă lipită…”.

(*Bombăne aparte.*)

E îngrozitor.

„Nebunie trecătoare? Sau somnambulism? Poate că ar trebui

să mă dau la Vanea. Dintotdeauna m-a dorit. A, nu! Dacă Vanea îl omoară pe Astrov? Sau, şi mai rău, dacă încearcă să mă omoare pe mine?!”

(*Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe.*)

„… Amnezie? Ar fi o idee bună. Am să zic că m-am lovit cu capul de ceva. Dar dacă nu mă crede? Am să rămân pe drumuri. N-o să am bani nici de haine. Poate reuşesc să-l conving pe Vanea că n-a văzut nimic din ceea ce crede că a văzut. Îmi sprijinisem capul de pieptul lui Astrov, pentru că mă căuta de păduchi. Doar e doctor, nu?! Putea să facă un lucru legat de meseria lui. O, Doamne! Lumea o să zică despre mine că sunt o târfă ordinară…”.

Continuaţi MONOLOGUL INTERIOR până ce regizorul strigă „Stop!” sau se lasă cortina, ori ieşiţi din scenă.

MONOLOGUL INTERIOR din perspectiva lui Astrov

OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov este „să te fac să te îndrăgosteşti de mine”. OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov este puternic, obsedant şi puternic marcat sexual. Creaţi-vă MONOLOGUL INTERIOR pentru Astrov, gândindu-vă la aceste lucruri. Din nou, gândurile care urmează sunt doar simple sugestii bazate pe ceea ce personajul ar putea să-şi creeze ca MONOLOG INTERIOR. Trebuie totuşi să vă personalizaţi MONOLOGUL INTERIOR ca să aibă o logică în raport cu SUBSTITUIRILE pe care le-aţi ales pentru Elena, Sonia şi Vanea, cu OBSTACOLELE ŞI IMAGINILE INTERIOARE personalizate. Felul în care vă manifestaţi MONOLOGUL INTERIOR *specific* vă varia în funcţie de cât de individualist trataţi viaţa – gândurile emanând dintr-o poveste şi un mediu unice.

UNCHIUL VANEA Anton Cehov

(O scenă din Actul III)

„Sper să-ţi placă desenele mele şi să nu le socoteşti prosteşti şi primitive. Vreau să spun că eşti mai sofisticată decât mine şi desenele mele mă pot face să par un ţărănoi…”.

ASTROV (*Intră cu o hartă.*) Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

„Poate «picturi» e prea mult spus. Prea mă dau mare. M-ai luat de sus când mi-ai spus ieri că vrei să-mi vezi desenele. Poate că nici nu te interesează. Iar eu par prea mult disperat”.

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale… Ai vreme acum?

„O, da. Mereu stau şi aştept cu desenele în mână. Sigur că am vreme. Şi cred că sunt al naibii de reuşite. Poate că vei fi atât de impresionată, încât o să mă placi, ba chiar o să te îndrăgosteşti de mine. O să ne căsătorim şi o să facem copii…”.

ASTROV

O, mai e vorbă?

„Uau, uau, uau… Uşurel! Prea mult entuziasm… Prea mare disperare, nerăbdare şi iarăşi disperare. Îmi place însă ce se întâmplă. Cum ar putea să-mi reziste? Zi-mi «masculul»!… Te-ai aplecat peste mine şi m-ai mângâiat ca din întâmplare. Mă doreşti fizic sau vrei doar să mă ajuţi şi a fost chiar o întâmplare? Trebuie să aflu cât mai curând pentru că a intrat conversaţia într-un punct mort şi par de-a dreptul prost. Mai bine nu spun nimic, dar nu ştiu ce să spun. Ce să spun? Ce spun?”

(*Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze. Ea*

îl *ajută*.)

Unde v-aţi născut?

Asta chiar a fost o tâmpenie. *Sunt prost de-a dreptul*. «*Unde v-aţi născut*?» *Puteam pune, oare, o întrebare mai plictisitoare*? *Către sine*: *data viitoare să-ţi aduci şi creierul…*”.

ELENA

La Petersburg.

„Vii de la oraş. *Eşti cosmopolită şi sofisticată, ca să nu mai punem la socoteală că eşti şi măritată… şi eu nu sunt*. *De ce ai vrea să fii cu mine*? *În ceea ce te priveşte, sunt doar un ţărănoi amărât*. *Deşi sunt doctor*. *Aş putea să te impresionez cu studiile mele…*”.

ASTROV şi unde v-aţi făcut studiile?

„O, da. *N-ai cum să mă întreci pentru nimic în lume…*”.

ELENA

La Conservator.

„Ei, poate că m-am înşelat. *Nu putea să fie decât vestitul Conservator*. *O votcă ar prinde foarte bine acum…*”.

ASTROV Atunci n-o să vă intereseze.

„Cum ar putea ceva ce mă interesează să te intereseze şi pe tine? *De ce te-ar interesa*? *Eşti tânără şi sexy şi eu sunt beat şi asudat*. *De ce oi fi început conversaţia asta*? *Oi fi eu mai interesant decât ridatul, cocoşatulşi impotentul tău soţ*? (*Se presupune că ştiu toate astea, doar sunt doctor*.) *Oare ce-o fi în capul meu*? *Eşti măritatăşi cel mai bun prieten al meu este îndrăgostit de tine*. *Doamne fereşte*! *Sunt groaznic… Groaznic de excitat*. *Dar tot groaznic…*!”

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.

„Mă iei de sus, ai? *Ce contează*? *Câtă vreme suntem aici amândoi, cine ştie*? *Poate că o să-ţi placă ce am de spus*. *Mie mi se pare incitant*. *Deci…*”.

ASTROV

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni.

„Bine zis. *Îmi place să vorbesc despre asta*. *O chestiune controversată, dar plină de intenţii bune*. *Dă impresia că sunt foarte deştept*”.

Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

„Asta e partea cea mai interesantă. *O să-ţi placă*”.

(*Pauză*) 348

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

„Pari atât de plictisită! *De ce oi ţine-o eu langa*? *Cred că mă socoteşti un palavragiu ratat*. *Mă urăşti*. *Mă urăsc…*”.

[*O priveşte cum se miră*.)

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

„Cum ar putea să te intereseze aşa ceva? *Cum de m-am gândit că te-ar putea interesa*? *Oare chiar am înnebunit*? *Ah, ce-mi place cum îţi joacă sânii când păşeşti…*”.

ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

„Da, exact. Doar nu-ţi explic mare scofală…”.

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

„Ţi-am spus. Nu-s prost deloc. O să socoteşti chiar că sunt un tip puternic şi nu un papă-lapte, pentru că am ştiut să te înfrunt. Pe de altă parte, dacă o iei în tragic şi pleci? Nu, îmi pare rău, aş vrea să retrag ce am spus. Nu pleca! Te. *Rog, nu pleca*!”

ELENA

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte, Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

„Această întrebare poate pica foarte prost. Poate ai de gând să zici: «*de ce tot vii în vizită atât de des, când nimeni nu e bolnav? Chiar nu mai are nimeni altcineva nevoie de serviciile tale*?» *De ce sunt aici mereu*? *Pentru că m-ai jucat pe degeţelele tale frumoase şi afurisite… Bine, Astrov. Poate că a fost cam dură chestia asta, dar să auzim ce are de întrebat şi nu doar să presupunem…”*.

[*Pauza*)

E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti. Să vorbim ca oamenii cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

„Vrei să uităm că am avut această conversaţie? Nu se poate”.

ASTROV

Da.

„Nu mă mai chinui. Simt că mor aici. Întreabă-mă odată…”.

ELENA

E vorba de fiica-mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

„Ce e asta? O capcană? Dacă nu dau răspunsul aşteptat? Atunci o să mă urăşti. Oare să mint? Să-ţi spun că-mi place Sonia doar ca să te fac geloasă… Poate fi cu dus şi întors. Chiar rău de tot. Ori să-ţi spun adevărul şi o să înţelegi că sunt disponibil? Chiar mai mult decât disponibil. Disperat, de fapt. Asta e foarte atrăgător. Oricărei femei îi place bărbatul ce asudă de disperare. Da, chiar… Gândeşte-te Astrov. Gândeşte-te… Aşa – hai. Să încerc să răspund cât mai vag…”.

ASTROV

Da, o stimez.

„Bine zis. Frumos, dar fără nicio implicare. Acceptă răspunsul şi să schimbăm subiectul în ceva de genul cât de chipeş ori de sexy mă găseşti…”.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

„Ce ai vrea să răspund? Dă-mi un indiciu! De ce complici lucrurile? Am şi aşa o viaţă grea. Dacă aleg greşit? Dacă pic testul? O, Doamne! De-aş putea să beau o votcă, două… Bine. Îţi *răspund şi beau votca mai târziu. Am să-ţi spun adevărul şi sper să aibă efectul scontat…”.*

ASTROV (*Pauză*)

Nu.

„Îţi place răspunsul meu? Zău? Chiar îţi place?”

ELENA

(fi *sărută mâna*.)

N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!

„Nimic mai eficient decât mesajul confuz. Îmi săruţi mâinile şi apoi îmi spui să plec. Ce vrei, de fapt, şi cum să reacţionez?”

(*Pauză*)

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi…

„Nu cred că e bine deloc. Mă consideri o povară şi nu un tip viril…” (*Pauză*)

M-am roşit toată.

„Parcă ai vrea să mă strângi în braţe… şi dacă mă înşel şi mă respingi? *Femeie, eşti atât de greu de desluşit, iar eu sunt deja atât de excitat…*”.

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum… Dar dacă suferă, atunci fără îndoială…

„Ce tot bălmăjesc acolo? *Parcă aş fi un bou. Dar stai puţin. Nu trebuia să-mi pui această întrebare… Sau poate mă placi*”.

(*Pauză*)

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

„Hai, recunoaşte! *Mă placi. Mă vrei la fel de mult pe cât te vreau, nu-i aşa*?!…”.

(*O priveşte o clipă*.)

„Nu răspunzi. Ţi-e frică să răspunzi. Sper că asta înseamnă că mă doreşti la fel de mult pe cât te vreau. Voi merge până la capăt…”.

Am înţeles.

Atunci spune… Mă placi rău de tot. Da, da. Precis mă placi…”.

ELENA

Ce vrei să spui?

„Nu te preface că nu ştii! *Doar ştii exact despre ce vorbesc. Mă doreşti şi chiar foarte tare…*”.

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic” animal de pradă”!

”Aş vrea să-ţi simt buzele lipite de ale mele, să te gust cu nesaţ, căci mă doreşti, tigroaică ce eşti…”.

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

„Aş vrea să te văd perpelindu-te şi implorându-mă pentru mai mult. Grrr!”

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă… Îţi trebuie victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.*)

„… Vino la mine, strânge-mă în braţe, mângâie, înghite-mă…”.

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!

„Ce durează atât? *Par de-a dreptul nebun cum stau aici, cu braţele răstignite precum Iisus pe cruce. Şi cum să mai ies din poziţia asta*?…”.

ELENA

Ai înnebunit?

„Uau, şi chiar crezi că am înnebunit? Sau vrei să te laşi greu?”

ASTROV

Eşti sfioasă.

Asta mă încinge şi mai tare. Uauuuu, te doresc atâââât de mult…”

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.

(*Încearcă să plece. Astrov îi taie calea.*)

„Nu poţi pleca! Dacă pleci, nu vei mai avea o altă şansă. Trebuie să te opresc sau nu mă voi mai întâlni cu această şansă de a fi a mea… şi-apoi sunt atât de excitat…”.

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar…

„Aş fi în stare să-ţi promit orice în momentul ăsta”.

(*Îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.*)

„Şi dacă vine cineva şi ne întrerupe? Nu pot să sufăr când se întâmplă aşa ceva. Grăbeşte-te. N-avem prea multă vreme. Spune-mi. Unde vrei să mergem să ne mozolim puţin?…”.

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

„Să fie un parfum ori eşti chiar tu? Iubito, îmi vine să te mănânc…”.

(*Şoptind exaltat*)

Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una…

„Trupul tău, părul tău, buzele tale delicioase mă topesc. Lasă-ţi buzele peste ale mele. Sărută-mă cum n-ai mai sărutat nicicând… Te rog. Te rog. Te rog. Te rog…”.

ELENA

Te implor…

„A, da, acum mă implori. Mă vrei, ai?”

ASTROV.

(*Întrerupând-o*)

De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

„Aş putea să scap doar cu mâinile. Asta pot s-o spun, dar ceea ce aş vrea de fapt este chiar gura ta peste…”.

(*Îi sărută mâinile.*)

„A, da, nu te opri acum”.

ELENA

Şi acum destul. Pleacă… Du-te…

(*Îşi retrage mâinile.*)

„Nu, nu, nu face asta! Nu te trage. Eşti Leoaică şi eu Scorpion. Deci astrologia spune că ar trebui să fim împreună!”

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

„Şi dacă mă înşel când mă gândesc la ce vrei de fapt? Şi dacă-i spui lui Alexandr şi lui Vanea că ţi-am făcut avansuri? Ce mă fac? Ce mă fac? Vai, buzele acestea delicioase… Vreau să le devorez, să le sug, să le ling… Ei, la naiba! Gata, mă bag”.

(*O sărută. În acest răstimp intră unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.*)

— ELENA

(*Fără să-l vadă pe Vanea*)

Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

”Vino la mine! Fii cu mine! Vino! Şi tu vrei. Ştii bine că şi tu

vrei”. (Îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.)

„Ce gust paradiziac…”.

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic… pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?

„Sunt atât de aproape! *Văd asta în privirile tale*. *Abia aştept să se facă ora 2.00*. *Mă iubeşti şi te iubesc*. *Astrov, armăsarule ce eşti*! *A dat norocul peste tine*!”

(*Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte*.)

„Stai! *La ce te uiţi*. *Vai, nu*! *E Vanea*! *E furios şi o să mă omoare şi atunci ce-am să mă fac…”*.

ELENA

Lasă-mă.

„Cum pot, oare, să explic? *Arată rău de tot lucrurile…”*.

(*Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră*.)

„De ce vrei să par eu personajul negativ, de parcă te-aş fi obligat?”

(Bombăne aparte.)

E îngrozitor.

„Am să mă pretind nevinovat. *Dar par capul răutăţilor*. *Ce să spun ca să dreg lucrurile pentru amândoi*? *Vanea, oare ce ai văzut*? *Ce ai auzit*? *Când naiba ai venit*? *Şi cum de nu m-am prins*? *Mi se trage de la ultimul păhărel de votcă, că altfel am un spirit de observaţie…”*.

(*Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe*.)

„Aş putea spune că eram atât de beat, că n-am mai ştiut ce fac. *N-a fost decât martorul unei nebunii de-a mea dintre cele mai scandaloase*. *Sau aş putea spune că era un joc de salon*. *Sau că*

avea dureri şi a venit la mine s-o consult. Ca medic de familie, pare verosimil. Numai că nu prea părea o consultaţie medicală… Trebuie să găsesc ceva mai credibil ca să devin eroul Elenei şi să îmi mai rămână o şansă s-o fac să mă iubească… Trebuie să existe o cale. Asta ar putea să meargă. I-aş spune: «*am încălzit-o pentru tine*»…”.

MONOLOGUL INTERIOR continuă să menţină viu filmul gândurilor voastre şi al imaginilor ce vă trec prin faţa ochilor minţii, transformând personajul de pe hârtie într-o fiinţă în carne şi oase.

Instrumentul 11: CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE

Aceasta este povestea personajului care l-a transformat în ceea ce este astăzi.

Prin CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE trebuie mai întâi să descoperiţi povestea personajului în strânsă legătură cu textul. Apoi trebuie să legaţi CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din text de emoţiile similare experienţelor din propria voastră viaţă. Pentru a vă identifica apoi cu personajul într-o asemenea măsură, încât „să deveniţi personajul însuşi în final”.

CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE pentru Elena

CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE ale textului

În Rusia, la jumătatea secolului al XIX-lea, o căsătorie cu un om bogat şi respectat era tot ce i se putea întâmpla mai bun unei femei. Un maximum de aspiraţii. În ciuda frumuseţii ei, originii sociale elevate şi manierelor, Elena nu s-a măritat la vârsta la care se căsătoreau, de obicei, tinerele. Dintr-un motiv sau altul a

aşteptat. Ca urmare, îngrozită de ideea că ar putea fi etichetată ca fată bătrână, s-a măritat cu Alexandr, care avea cel puţin de două ori vârsta ei, un profesor la pensie, un ipohondru, acru, încăpăţânat şi asexuat. Spre uimirea Elenei, soţul ei a decis să se mute înapoi la ţară, într-un loc pe care ea îl considera izolat şi înapoiat.

Alexandr avea mijloacele materiale necesare ca să-i asigure un trai îndestulat, dar fără să fie totuşi exagerat de bogat. Motivaţia Elenei când l-a luat de bărbat nu putea să fie averea lui exorbitantă. Nu l-a luat nici pentru că ar fi arătat bine, chiar dacă ar fi fost vreodată frumos, cu vârsta s-a urâţit. Şi atunci de ce s-a măritat cu el? Presupunem că Elena a fost atrasă de faptul că era o persoană respectată. Dar de ce să o preocupe respectabilitatea? Având în vedere comportamentul ei pe parcursul textului, am putea spune că Elena face numai după capul ei, este egoistă, încăpăţânată, afurisită, veselă, nestăpânită, neînfricată – o diavoliţă. Cum s-a ajuns la acest comportament? Cu siguranţă, s-a întâmplat ceva. Pentru că avusese un start foarte bun şi dintr-odată îşi mai pierduse din reputaţie şi nu şi-a mai putut găsi un bărbat bun. Deci s-a măritat cât a putut ea mai bine. Un tip bătrân şi urât, dar un profesor respectat. Respectabilitatea lui putând să devină un atu şi pentru ea.

Iată câteva CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE care trebuie personalizate:

1. CIRCUMSTANŢA ANTERIOARĂ din text: povestea Elenei şi a comportamentului său autodistructiv

Sugestii de personalizare a CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE:

În dorinţa de a trăi la maximum, adesea oamenii se lovesc mai întâi cu capul de pragul de sus, fără să se gândească la consecinţe.

Privind înapoi la anumite evenimente pe care le-aţi trăit, ca rezultat al încercării de a crea o existenţă aventuroasă, veţi constata că Elena este o continuare a neplăcerilor voastre. Ceea ce face Elena pe parcursul acţiunii din *Unchiul Vanea* nu reprezintă un nou comportament. Ea a reuşit să se scalde în ape tulburi alături de cei care au fost suficient de nesăbuiţi s-o urmeze. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE paralele cu textul şi cu personajul ar fi:

— Multe aventuri sexuale;

— Furturi;

— Petreceri iresponsabile;

— Abuz de droguri şi/sau alcool;

— Mitomanie;

— Sarcini şi avorturi;

— Prinsă că a avut o aventură sau mai multe aventuri cu bărbaţi însuraţi.

Să analizăm şi ce s-a întâmplat ca urmare a comportamentului vostru indisciplinat. S-ar putea să vă fi ales cu o proastă reputaţie, cu detenţie, cu o sarcină nedorită, cu lipsa de încredere a celor din jur, pierderea unui partener, pierderea unor prietenii, pierderea unei slujbe, o proastă lumină în care sunteţi percepuţi şi nu vi se mai dă măcar o şansă la prietenie, la un partener sau la o slujbă.

2. CIRCUMSTANŢA ANTERIOARĂ din text: perioada în care se presupune că femeia ar trebui să se mărite

Sugestii de personalizare a CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE:

Trebuie să sporiţi tensiunea care se creează ca să vă căsătoriţi şi să intraţi în căsnicie fără dragoste, precum şi activităţile „extraşcolare” (înţelegeţi aluzia). Iată câteva posibilităţi pentru crearea unor CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE similare din propria existenţă:

— Cerinţele sociale nu s-au schimbat chiar atât de mult de la jumătatea secolului al XIX-lea. Există un statut social asociat ideii de a avea un iubit, un logodnic sau un soţ. Prietenii şi familia se agită foarte mult

— Cu cererile în căsătorie, inelul de logodnă, cadourile de nuntă şi nunta propriu-zisă. O femeie fără nicio legătură, care n-a fost niciodată măritată sau nu are nicio şansă în acest sens, riscă să fie privită cu milă şi trecută în categoria celor care nu trebuie invitate sau căreia trebuie-să-i-se-aranjeze-o-întâlnire-cu-un-doctor-sau-un-avocat-drăguţ-pentru-orice-eventualitate. Acest set de CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE vă vor îndemna să vă schimbaţi statutul de celibatar.

— Sunteţi căsătorită, dar aţi făcut-o pentru că v-aţi lăsat convinsă de CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE cum ar fi o sarcină, nu era nimeni altcineva în zonă, persoana dorită nu era disponibilă, s-a tăcut totul conform deciziei familiei, toată lumea se aştepta pentru că ieşeaţi de mult împreună, sau pentru că toate prietenele voastre s-au căsătorit şi l-aţi acceptat pe primul venit. În acest caz, folosiţi CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din viaţa voastră ca stimulent în a risca totul cu SUBSTITUIREA lui Astrov.

— Poate că a fost vorba despre o relaţie bazată pe iubire, dar între timp v-aţi despărţit, pentru că eraţi tot mai diferiţi şi mai plictisiţi. În acest caz, folosiţi evenimentele trecute ca să ilustraţi aceste CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE care vă vor face să simţiţi nevoia să vă găsiţi o SUBSTITUIRE pentru Astrov care să se îndrăgostească de voi şi *să dea savoare lucrurilor*.

— Poate că CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din viaţa voastră nu includ şi importanţa unei relaţii de lungă durată sau chiar o căsătorie, ci aveţi nevoie să dovediţi de ce sunteţi în stare profesional. Util în cazul acestor CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE ar putea fi locul de desfăşurare: diverse probleme pentru menţinerea slujbei, incapacitatea de a avansa, multe interviuri (audiţii), cu tot tacâmul, care nu duceau nicăieri. Asta ar fi putut să

vă facă să doriţi să riscaţi un mariaj cu Alexandr (care ar fi o SUBSTITUIRE pentru un şef, un producător sau o autoritate profesională, care în prezent nu vă satisface) pentru Astrov (care ar putea fi o SUBSTITUIRE pentru o persoană care v-ar putea oferi o slujbă sau cariera la care visaţi).

3. CIRCUMSTANŢA ANTERIOARĂ din text: trecutul Elenei este şocant, strigător la cer, scandalos, ruşinos şi scăpat de sub controlul societăţii, în general, ca mod de viaţă foarte activ.

Sugestii pentru personalizarea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE: ce aţi făcut de-a lungul timpului pentru a vă risca siguranţa şi totuşi nu v-aţi dat înapoi ca să nu duceţi o viaţă plicticoasă şi monotonă. Aici ar putea intra CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE personale, cum ar fi:

— Aventuri extraconjugale;

— Bârfa în stil mare;

— Probleme cu cleptomania (hoţia degajează adrenalină);

— Mormăiala unui şoc de vorbire;

— Tendinţa de a înjura ca la uşa cortului;

— Tendinţa de a fi gălăgioasă şi enervantă în cele mai nepotrivite locuri;

— Tendinţa de a face glume nelalocul lor (chiar dacă aveţi umor, ce-i prea mult strică);

— Obsesia de a purta îmbrăcăminte indecentă sau şocantă.

4. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din text: trecutul Elenei, de fiinţă căreia îi place să îi manipuleze pe cei din jur şi să joace diverse roluri într-o relaţie.

Sugestii de personalizare a CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE:

Relaţiile nu sunt motivate doar de iubire. Cu toţii am avut CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE în care ne-am implicat în relaţii care aveau sens pentru noi, dar care celor din jur le păreau de neînţeles. Motivele ar fi putut fi de genul:

— Siguranţă;

— Bani;

— O slujbă;

— Poziţie socială;

— Putere;

— Ceva ce îşi doreşte altcineva cu care rivalizaţi;

— Aspect exterior excepţional;

— Singurătate.

Analizaţi câteva dintre prieteniile şi relaţiile voastre pe care le-aţi început din pricina unor factori, alţii decât iubirea nemuritoare pe care să le folosiţi ca CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE astfel încât să puteţi folosi în mod realist acea parte manipulatoare din voi când veţi ajunge să intraţi în pielea Elenei.

5. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din text: nevoia nemăsurată de a-i face pe bărbaţi s-o iubească. Dacă pentru Astrov dependenţa este alcoolul, pentru Elena este „iubirea” pe ascuns. Plena îl are pe Alexandr care o iubeşte, pe Vanea care este clar îndrăgostit de ea, pe Sonia, pe care a prins-o în mrejele ei ca prietenă şi confidentă, şi pe Astrov, a cărui prezenţă permanentă în casă de la sosirea sa nu poate însemna decât un singur lucru: o iubeşte şi el. Lucrurile astea însă nu s-au întâmplat accidental – Elena simte nevoia ca oamenii să se îndrăgostească de ea şi este obsedată să facă să se întâmple aşa.

Sugestii pentru personalizarea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE: care ar fi CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE pentru care *aveţi nevoie* ca oamenii să se îndrăgostească de voi. Să

fie:

— Vreun abandon?

— Nişte părinţi care nu şi-au manifestat iubirea pentru voi?

— Să fi fost voi copilul „respins” când eraţi încă în creştere?

— O relaţie anterioară cu un partener în care voi aţi iubit mai mult şi ca urmare aţi suferit mai mult?

— Aţi considerat întotdeauna că sunteţi urâtă şi că trebuia să vi se dea atenţie ca să demonstraţi contrariul?

— Aţi fost maltratată în copilărie?

Amintiţi-vă evenimente şi CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE în care aţi fost în mod special dornice de iubire. Lăsaţi-le să vă motiveze comportamentul când veţi interpreta rolul Elenei.

CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE pentru Astrov

CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din text

Astrov vine din Rusia într-o perioadă în care să-ţi schimbi cariera sau poziţia socială era aproape imposibil. El este un medic de ţară, care va practica pentru totdeauna medicina acolo şi va locui acolo. În secolul al XIX-lea se făceau vizite la domiciliu, uneori la distanţe foarte mari. Aşadar, doctorii circulau mult şi aveau o viaţă socială dificilă. În această zonă şi vârsta era o problemă. Fiind de mult un celibatar înrăit, nu se mai simţea atras de o căsnicie Toate fetele bune de vârsta lui sunt deja măritate şi celelalte – fetele bătrâne – sunt nemăritate dintr-un anumit motiv. El e singur şi n-are nicio şansă de schimbare. Dar îşi doreşte o nevastă şi o familie. Şi dorinţa e tot mai puternică. Din păcate, în ciuda acestei dorinţe, Astrov socoteşte că şansele lui de a ajunge să întemeieze o familie sunt foarte mici. Asta îl face să fie cinic. Din pricina pesimismului său tot mai mare, Astrov şi-a transferat nevoia esenţială de iubire şi de a proteja o familie spre iubirea şi

protejarea mediului înconjurător.

Putem presupune că Astrov ar fi putut avea nişte grave probleme legate de capacitatea lui de a se implica în relaţii de lungă durată şi că acestea s-au manifestat exact atunci când în viaţa lui s-au ivit posibilităţi de a se însura. De asemenea, trebuie subliniat că el are în acest moment ocazia să-şi întemeieze o familie cu mai mult decât dornica şi disponibila Sonia, dar că alege să se; îndrăgostească de intangibila Elena.

Celelalte personaje din piesă vorbesc mult despre cât bea şi e clar că el este alcoolic, problemă care nu e deloc nouă pentru el. În general, alcoolismul se dobândeşte sau este motivat genetic şi ar putea fi modalitatea lui de a face faţă propriilor dorinţe şi realităţi.

Iată câteva dintre CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE pe care trebuie să le personalizaţi:

1. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din text: Astrov alege medicina ca profesie.

Sugestii de personalizare a CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE:

Indiferent ce carieră am alege, o facem dintr-un anumit motiv. Suntem definiţi prin profesia noastră. Trebuie să găsiţi întâmplări din trecutul vostru care să vă determine să vă doriţi să deveniţi doctor. Eventual:

— Un părinte sau un mentor lucrează în lumea medicală şi vreţi să îi faceţi pe plac sau să vă întreceţi cu cineva la care ţineţi sau pe care îl respectaţi.

— Aţi avut pe cineva drag (un părinte, un frate, un prieten etc.) care a murit din cauza unei boli îngrozitoare şi v-aţi simţit neajutorat că n-aţi putut face nimic. Devenind doctor, aţi cunoaşte satisfacţia pe care v-o dă puterea de a face ceva în caz că s-ar repeta lucrurile în prezent.

— Un părinte care are o slujbă mai umilă şi doreşte mai mult de la viaţă decât zbaterea de zi cu zi. Profesiunea de medic l-ar face pe părintele respectiv mândru pentru că v-aţi ridicat mai sus decât statutul social al familiei.

2. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din text: blocarea într-un statut social inferior – geografic, educaţional şi social. Acest lucru îl afectează pe Astrov în încercarea de a o cuceri pe Elena, care îl întrece la toate aceste capitole.

Sugestii pentru personalizarea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE:

— Proveniţi dintr-un orăşel cu o viaţă liniştită. Gândiţi-vă la experienţele pe care nu le-aţi putut avea din pricina inferiorităţii sociale. (într-un anumit moment aţi fost umiliţi pentru felul în care vorbeaţi, vă îmbrăcaţi sau nu ştiaţi să vă comportaţi.)

— Proveniţi sau încă locuiţi în acea parte a oraşului considerată a fi săracă sau segregată etnic, un ghetou. Nu uitaţi evenimentele din perioada de sărăcie sau discriminările etnice care au dus la suferinţe emoţionale ori poate chiar au cauzat traume fizice.

— Familia voastră provine sau voi împreună cu nevasta şi copiii locuiţi încă într-un oraş mai mic sau mai mare, într-o zonă nepopulară, rasial şi religios. (Singura familie de culoare într-un cartier de albi, familia musulmană într-o zonă evreiască a oraşului etc.). Şi toată degradarea care decurge din acestea.

— Faceţi parte dintr-un grup minoritar discriminat (negru, amerindian, hispanic, asiatic, arab, evreiesc etc.).

— Aţi trăit în sărăcie, amintindu-vă evenimentele din trecut care vă

— Mai afectează şi astăzi (culcatul pe stomacul gol, ironiile de la şcoală, hainele zdrenţăroase etc.).

— N-aţi fost educat la o şcoală bună sau aţi fost un elev slab.

Gândiţi-vă la CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE specifice când v-aţi făcut de râs: aţi avut nevoie de meditator din clasa I, aţi fost bătaia de joc a colegilor şi profesorilor, aţi primit mereu note proaste cu care părinţii v-au scos ochii.

3. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din text: singurele ocazii de a întâlni femei au fost limitate, creând actualmente un Astrov disperat şi singur.

Sugestii de personalizare a CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE:

Trebuie să găsiţi CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE emoţionale similare din viaţa voastră, în aşa fel încât să simţiţi că aveţi doar un număr limitat de oportunităţi:

— De mult socotiţi că nu arătaţi bine într-un fel sau altul (prea gras, prea slab, o piele urâtă, păr puţin, diferenţe rasiale, prea mărunt, prea înalt, prea oarecare sau prea simplu etc.).

— Aţi avut o relaţie lungă sau o căsnicie care s-a terminat prost şi v-aţi ieşit din mână, considerându-vă nepregătit sau ciudat.

— Aveţi o întreagă istorie personală în care femeile şi-au dorit să fie doar prietenele voastre, excluzând orice alt tip de relaţie.

— Aţi avut pentru multă vreme o relaţie, care a fost atât de abuzivă, încât vă simţiţi nesiguri, gândindu-vă că orice viitor partener v-ar trata la fel.

— Sunteţi homosexual şi prezenţa unei femei vă face să vă simţiţi stânjenit.

— N-aţi mai avut de mult o relaţie şi nu speraţi să se schimbe lucrurile.

4. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din text: la jumătatea secolului al XIX-lea, în Rusia, vârsta era o adevărată problemă atunci când se punea problema alegerii unui partener de viaţă, de aici şi neajutorarea actuală a lui

Astrov.

Sugestii de personalizare a CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE:

— Chiar şi în ziua de azi, deseori, cu cât eşti mai bătrân, cu atât ai mai puţin de ales în materie de parteneri de viaţă. Posibilitatea de a alege un partener, o carieră sau nişte circumstanţe sociale este una restrânsă. Luaţi în considerare orice problemă de vârstă care v-a făcut să vă simţiţi neajutorat vreodată în viaţa voastră în ceea ce priveşte capacitatea voastră de a vă îmbunătăţi existenţa şi imaginaţi-vă în detaliu ce aţi vrea să schimbaţi şi în ce mod vârsta pe care o aveţi acum vă va putea împiedica. De exemplu: aţi lucrat ca inginer electrician şi v-aţi specializat la locul de muncă. Ca să faceţi o schimbare şi să deveniţi actor" ar trebui s-o luaţi de la capăt şi mereu vă temeţi că tinerii actori v-ar lua-o înainte la castinguri. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din viaţa voastră trebuie folosite ca experienţe propriu-zise care să dea veridicitate momentului.

— Şi dacă vârsta actuală nu e o problemă? Ei bine, sentimentul de neajutorare nu trebuie să izvorască neapărat din discriminarea pe criteriul vârstei. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE personale pot include experienţele care au demonstrat că, indiferent cât de mult v-aţi străduit, nu aţi reuşit. Poate să fie vorba de note proaste la şcoală, de prietenii care veşnic s-au terminat prost, fete care v-au ridiculizat, momentele neplăcute sau concedieri succesive. Folosiţi drept CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE orice evenimente nefaste din viaţa voastră care par să abunde mai mereu.

5. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din text: problemele de implicare într-o relaţie de lungă durată ale lui Astrov.

Sugestii pentru personalizarea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE: personalizaţi modul în care implicarea într-o relaţie pe termen lung a fost o problemă pentru voi, încercând să vă gândiţi la experienţele şi evenimentele importante din viaţa voastră care v-ar fi putut face să simţiţi ca vă năpădeşte groaza numai la gândul că ar trebui să vă luaţi angajamente faţă de cineva:

— S-ar putea să fi crescut într-o familie care a trecut printr-un divorţ dificil şi nu vreţi să repetaţi acest lucru în viaţa voastră, să retrăiţi o situaţie la care aţi fost martor şi de aceea implicarea vă sperie.

— V-aţi văzut părinţii rămânând împreună, dar fără să se înţeleagă. Nu vreţi să vă implicaţi într-o legătură cu cineva, care v-ar putea atrage într-o relaţie dificilă asemenea celei a părinţilor voştri şi de aceea evitaţi implicarea.

— Aţi avut nişte relaţii nefericite şi nu vreţi să repetaţi istoria prin alte implicări dureroase şi devastatoare.

— I-aţi văzut pe părinţii voştri care se iubesc şi sunt senzaţionali renunţând la visele şi aspiraţiile lor ca să-şi întreţină familia. Şi nu vreţi să vi se întâmple acelaşi lucru. De aceea, subconştientul vostru consideră că implicarea atrage după sine plictiseala şi renunţarea la visele voastre.

6. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE DIN TEXT: mediul din care provine Astrov şi obsesia lui pentru ecologie.

Sugestii pentru personalizarea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE:

— Iubirea lui Astrov şi îngrijorarea faţă de mediul înconjurător nu e – ceva nou pentru el. O implicare ca a lui sporeşte cu timpul, în mare parte pentru că nu are altceva în care să-şi investească sentimentele şi pasiunile. Oamenii nu sunt prinşi în anumite situaţii în mod arbitrar dacă nu se simt motivaţi de nişte

CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE personale. Trebuie să vă analizaţi şi să cântăriţi de ce sunteţi obsedat să îndreptaţi anumite situaţii. O persoană care se implică în schimbarea legilor care sunt prea blânde cu aceia care conduc în stare de ebrietate e de obicei cineva care a suferit o tragedie în trecut produsă de un şofer cu alcoolemie ridicată. Persoana care este tulburată de felul în care se descurcă cei cu handicapuri mentale de obicei are un membru al familiei cu probleme şi a asistat direct la abuzurile respective. Indiferent care ar fi chestiunea pe care o alegeţi ca IMAGINE INTERIOARĂ pentru tema numită „desenele lui Astrov”, gândiţi-vă la propria experienţă (CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE) şi veţi fi preocupaţi de soluţia voastră la fel ca Astrov.

7. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din text: alcoolismul lui Astrov.

Sugestii pentru personalizarea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE: întâi trebuie să identificaţi „drogul” care vă dă dependenţă. Ce anume faceţi în viaţă ca să suportaţi greutăţile? Vă supraalimentaţi? Luaţi medicamente sau droguri? Faceţi sex? Dormiţi? Vă izolaţi? Sunteţi mitomani? Aveţi obsesia calculatorului? apoi elaboraţi în ce măsură şi de ce aveţi o problemă în această direcţie, analizându-vă propriile CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE. Dacă sunteţi dependent de valium, amintiţi-vă de primul moment în care s-a întâmplat ceva anume care a creat o problemă care v-a părut de nedepăşit. A fost oare o traumă, o nesiguranţă cauzată de evenimentele zilnice şi care s-a acutizat? De unde aţi aflat de valium? Mama a fost un model pentru voi şi, pentru că ea lua acest calmant, aţi fost predispuşi la aşa ceva? Sau un prieten ori un iubit ar putea avea probleme cu drogurile? Aţi fost cumva parte dintr-un grup şi chiar după ce nu l-aţi mai frecventat aţi continuat, nedepăşind dependenţa ca toţi ceilalţi? Înţelegerea şi cunoaşterea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE într-un anumit domeniu va

determina recunoaşterea dependenţei personale şi/sau genetice.

CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE sunt ultimul strat pe care trebuie să-l adăugaţi pentru a putea intra pe deplin în pielea personajului, o fiinţă umană care trăieşte, respiră şi este tridimensională. Voi sunteţi Astrov sau Elena. În momentul de faţă nu există o distincţie între voi şi personaj.

Deci nu vă mai rămâne decât...

Instrumentul 12: RELAXAŢI-VĂ!

Aveţi încredere în munca pe care aţi depus-o.

Aveţi încredere că aţi pus o bază solidă din care să iasă la suprafaţă spontaneitatea. Aveţi încredere în alegerile pe care le-aţi făcut. Încredeţi-vă în voi înşivă şi RELAXAŢI-VĂ, puteţi interpreta cu succes personajul.

Aplicaţie practică: scenele cu trei sau mai multe persoane

Ce e de făcut când există mai mult de două personaje?

Într-o scenă cu trei sau mai multe personaje, fiecare lucrează cu câte un OBIECTIV AL SCENEI şi alege o persoană foarte importantă pentru el asupra căreia să se concentreze. O persoană foarte importantă este aceea de la care personajul vostru vrea să obţină OBIECTIVUL SCENEI. Asta nu înseamnă întotdeauna că este neapărat persoana cu care vorbeşte personajul vostru şi nici măcar aceea pe care acesta o cunoaşte foarte bine. Este persoana pe care personajul vostru doreşte *să o afecteze* cel mai mult. Toţi ceilalţi din scenă sunt doar aliaţi *voluntari* sau *involuntari* în atingerea OBIECTIVULUI SCENEI.

Să urmărim şi o altă scenă din *Unchiul Vanea* ca să putem observa mai bine modul în care funcţionează alegerea unei persoane foarte importante şi sistemul de folosire a aliaţilor voluntari şi involuntari.

Următoarea scenă se petrece după cea dezastruoasă de seducţie între Astrov şi Elena. Vanea este extrem de tulburat. Şi el o iubeşte pe Elena şi nu-i vine să creadă că bunul lui prieten Astrov a putut să se dea la ea. Aşa încât a decis să-i ofere un spectacol de „încercare” de sinucidere ca să se răzbune mai bine. Fiind un rus tipic, cu fler pentru scenele dramatice, Vanea se gândeşte să folosească morfina lui Astrov ca element de autodistrugere, declarând că este numai şi numai vina doctorului că a ajuns să facă una ca asta. De fapt, n-are nici cea mai mică intenţie să se omoare, el doar punctează teatral, dar totuşi punctează. Dacă va folosi medicamentul lui Astrov, care are menirea de a ucide durerile, pentru a se ucide pe sine (şi, prin urmare, şi durerea sa), el va face un gest măreţ care l-ar fi făcut mândru şi pe Dostoievski. Astrov află de intenţia sa şi, convins că Vanea chiar vrea să se sinucidă

din pricina a ceea ce a făcut el, încearcă să-şi recupereze morfina de la Vanea. Sonia intervine în mijlocul conversaţiei.

UNCHIUL VANEA

Anton Cehov

(O scenă din Actul III)

ASTROV

Mi-ai luat din trusă un flacon cu morfină.

(*Pauză*)

Ascultă, dacă vrei cu orice preţ să sfârşeşti cu viaţa, du-te în pădure şi împuşcă-te acolo. Dar morfina dă-mi-o, că altfel vor ieşi vorbe şi bănuieli că ţi-am dat-o chiar eu… Mi-e de ajuns că voi fi obligat să-ţi fac autopsia… Crezi că e chiar atât de interesant?

(*Intră Sonia*.)

VANEA

Lasă-mă-n pace!

ASTROV (*Soniei*)

Sonia, unchiul dumitale mi-a şterpelit din trusă un flacon cu morfină şi nu vrea să mi-l dea înapoi. Spune-i că, la urma urmei, ce face nu e lucru cu cap. Şi nici nu mai am timp de pierdut. Trebuie să plec.

SONIA

Ai luat morfina de la Astrov, unchiule Vanea?

ASTROV

El a luat-o. Sunt sigur.

SONIA

Recunoaşte, unchiule Vanea! De ce vrei să ne sperii?

(*Cu blândeţe*)

Dă-o, unchiule. Poate că nu sunt mai puţin nenorocită decât tine şi totuşi nu deznădăjduiesc. Îndur şi voi îndura până ce viaţa

mi se va curma de la sine. Rabdă şi tu, unchiule. (*Pauză*)

Dă-i flaconul. Dragul meu, bunul meu, scumpul meu unchi, dă-i-l înapoi. Rabdă unchiule, rabdă şi tu.

(*Vanea scoate din sertar flaconul cu morfină şi i-l dă lui Astrov.*)

VANEA

Ia-ţi-l.

(*Soniei*)

Dar trebuie să ne apucăm de lucru cât mai curând, să facem cât mai repede ceva, că altfel nu mai pot.

SONIA

Da, o să lucrăm. Cum îi vom petrece pe ai noştri, pe tata şi Elena, ne şi apucăm de lucru.

(*încearcă să adune hârtiile de pe masă, dar e prea supărată ca să facă mare lucru.*)

Ce dezordine!

ASTROV

Chiar trebuie să plec. (*Pune flaconul de morfină în trusă, strânge curelele şi iese.*)

Scena în trei persoane din perspectiva lui Astrov

Dacă Vanea s-ar sinucide cu morfina lui Astrov, Astrov ar avea conştiinţa încărcată pentru tot restul zilelor, pentru că este vina lui că Vanea este atât de supărat. Faptul că Astrov a sedus-o pe Elena în casa lui Vanea a fost, fără îndoială, un gest nemilos. Astrov trebuia să ştie că Vanea era obsedat de Elena. Vanea n-a făcut o taină din asta. Şi un bun prieten nu face aşa ceva altui bun prieten. Astrov are toate motivele să se simtă vinovat şi, cum vinovăţia este un sentiment neplăcut, e logic ca OBIECTIVUL SCENEI să fie „să

te fac să mă absolvi de vină”. Vanea este persoana importantă de la care îşi doreşte OBIECTIVUL SCENEI, pentru că Vanea este singura persoană care îl poate absolvi pe Astrov. Convingându-l pe Vanea să dea morfina înapoi cu ajutorul Soniei, el va fi absolvit de vină, salvându-i viaţa lui Vanea, şi încă şi în faţa unui martor al virtuţii sale. Transformând-o pe Sonia într-o martoră, precum şi o participantă de bunăvoie la recuperarea morfinei (şi deci la menţinerea lui Vanea în viaţă), ea a devenit aliatul său voluntar.

— **OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov:** „să te fac să mă absolvi de vină”.

— **Persoană importantă:** (de la care doriţi OBIECTIVUL SCENEI): Vanea

— **Aliatul voluntar:** Sonia

Scena în trei persoane din perspectiva lui Vanea

Vanea se simte extrem de trădat de prietenul său, Astrov. E firesc ca Vanea să vrea să se răzbune şi să-l facă pe Astrov să sufere ca el. Astfel, OBIECTIVUL SCENEI lui Vanea ar putea fi: „să te fac să te simţi vinovat”. În care Astrov, fiind persoana importantă, este şi cel de la care se doreşte obţinerea OBIECTIVULUI SCENEI. Vanea alege latura dramatică şi sumbră ca să-şi facă înţeles punctul de vedere. De asemenea, are nevoie de un public pentru scèna grandioasă a morţii sale, precum şi de un martor pe care să-l-ia de partea lui şi deci să-l folosească împotriva lui Astrov. Aici intervine Sonia care însă. Nu-l susţine în realizarea spectacolului său flamboaiant şi foarte teatral al durerii, devenind astfel, un aliat involuntar.

— **OBIECTIVUL SCENEI lui Vanea:** „să te fac să te simţi vinovat”.

— **Persoana importantă:** Astrov

— **Aliatul involuntar:** Sonia

Scena în trei persoane din perspectiva Soniei

Sonia şi-l doreşte din răsputeri pe Astrov şi asta de mult. Ea este o femeie cu o misiune: să-l facă pe Astrov s-o iubească şi asta cu orice preţ. Ea crede că, dacă îl sprijină pe Astrov, indiferent ce i-ar cere, s-ar putea să-i câştige iubirea. În mod clar, OBIECTIVUL SCENEI Soniei este „să te fac să mă iubeşti”, pentru ea persoana cea mai importantă fiind Astrov. Vanea, care în acest moment îşi urăşte prietenul, pe Astrov, este foarte puţin dispus să o ajute pe Sonia în încercarea ei, şi astfel Vanea devine aliatul ei involuntar. Involuntar şi deoarece, cu cât protestează mai mult, cu atât Sonia îi este mai apropiată lui Astrov (şi nu lui Vanea) şi cu atât îl şi priveşte cu mai mult respect. Vanea nu prea are loc în această relaţie.

— **OBIECTIVUL SCENEI Soniei:** „să te fac pe tine (Astrov) să mă iubeşti”.

— **Persoana importantă:** Astrov

— **Aliatul involuntar:** Vanea

Folosind persoana importantă, aliatul voluntar şi involuntar; se ajunge la un sistem care vă permite să vă concentraţi asupra OBIECTIVULUI SCENEI. Astfel, nu se ajunge la confuzii prin încercarea de a rememora o mulţime de OBIECTIVE ALE SCENEI de la cât mai multe persoane şi de a reprezenta cu mare acurateţe exact ceea ce facem când suntem în mijlocul a mai mult de doi oameni.

Epilog

Câteva cuvinte despre audiţii

Există un prea mare mit şi o adevărată mistică în legătură cu audiţiile. Există şmecherii pe care actorii simt că trebuie să le facă, reguli pe care simt că ar trebui să le urmeze. Ideea de bază şi cheia reuşitei unei audiţii este însă o interpretare bună. Atât. Cât se poate de simplu. Asta caută directorul de casting, producătorii şi regizorul.

Analizaţi textul detaliat ca în partea întâi. Când ajungeţi la audiţie, nu vă mai gândiţi la toată munca depusă, fiţi convinşi că ea va fi reţinută şi concentrată asupra OBIECTIVULUI SCENEI, aşa încât trebuie să vă urmaţi drumul reprezentat de replici. Lăsaţi cuvintele şi comportamentul să curgă de la sine, spontan.

Nu preluaţi doar replicile din zbor. Comportamentul este mai important decât cuvintele cărora le va da o noimă, o direcţie. Dacă daţi replica prea repede, nu veţi permite procesului firesc al gândirii să se concentreze şi să audă mai întâi ce s-a spus. Schimbul de replici vorbite merge cam aşa: întâi ascultaţi, apoi preluaţi şi răspundeţi în interior. După care imaginaţi-vă cum vreţi să răspundeţi la ceea ce se spune (sau se face). Apoi şi numai apoi vorbiţi. Dacă vă grăbiţi prea tare să ajungeţi să rostiţi cuvinte, comportamentul nu e deloc firesc.

Nu vă grăbiţi!

De nu ştiu câte ori cursanţii au căpătat câte un rol la audiţie doar pentru că regizorul sau producătorul au simţit că el sau ea erau singurii care aduceau comportamentul fizic necesar. Ăsta este motivul pentru care au luat castingul. Doar dacă interpretaţi pe cineva care nu se poate mişca din cauza unei boli sau unui handicap, trebuie să staţi pur şi simplu jos pe scaunul din sala de

audiţii. Stăpâniţi încăperea, muncind în ea. Asta nu înseamnă că trebuie să distrugeţi sau chiar să vă răzbunaţi pe o mobilă sau pe averea personală, dar categoric va trebui să ocupaţi un loc confortabil în spaţiu.

Nu încercaţi să demonstraţi ce actor bun sunteţi!

Făceţi-vă doar treaba – cu obloanele bine ferecate, îmbogăţiţi persoana care vă dă replica, atribuindu-i toate detaliile SUBSTITUIRII pe care aţi ales-o pentru personajul pe care îl interpretează şi urmăriţi-vă OBIECTIVUL SCENEI. Lăsaţi toată analiza interioară de text pe care aţi făcut-o să iasă singură la suprafaţă firesc şi fără efort. Aşa veţi putea trăi şi deveni un personaj cu un scop, asta fiind ceea ce se urmăreşte.

Nu vă străduiţi să fiţi perfecţi!

Oamenii au cusururi, uneori chiar dau greş. Iar personajul pe care-l interpretaţi nu e cu nimic diferit. Dacă faceţi o lectură perfectă, îl lipsiţi de latura umană, ceea ce vă va face să pierdeţi castingul. La casting se caută diamantul neşlefuit, imperfecţiunea care provine din cineva care *este* personajul, şi nu doar o interpretare seacă. Aveţi instrumentele, le puteţi folosi ca să puteţi *trăi* în pielea personajului şi nu doar să le arătaţi cât de mult aţi muncit. Feriţi-vă de exagerări, instrumentele de actorie există şi trebuie folosite ca mijloace pentru atingerea scopului şi nu drept scop în sine.

Permiteţi să iasă în faţă la interviu sau în timpul lecturii cine sunteţi cu adevărat. Asta este ceea ce vă face important şi distinct. Mai mult ca sigur că îşi vor aminti de voi, dacă nu veţi fi doar o copie a personajului pentru care s-a făcut castingul. Credeţi-mă, va părea un concept foarte simplu, dar cum sunt şi producătorul a patru filme şi am lucrat mult ca asistentă de casting, ştiu că puţini

actori lasă să iasă la iveală manierismele absolut normale, ticurile, echivocul şi şinele lor.

Nu-i nicio problemă dacă aveţi emoţii!

La asta se şi aşteaptă. Şi dacă încercaţi să vă stăpâniţi emoţiile, n-o să faceţi decât să intraţi şi mai tare în panică. Cea mai bună tehnică este să vorbiţi cu voi înşivă când aveţi emoţii. În acelaşi timp, dacă încercaţi să *nu* plângeţi, de-abia atunci o să plângeţi. Dacă o să încercaţi să *nu* râdeţi, o să râdeţi. Pe de altă parte, dacă încercaţi să plângeţi sau să râdeţi, nu veţi reuşi. Îngăduiţi-vă să aveţi emoţii, să fiţi nervoşi. În fond, aveţi cele mai rezonabile motive, pentru că audiţiile pot fi înspăimântătoare. Lăsaţi ca munca pe care aţi investit-o în rol să vă devină ancoră. Acceptându-vă emoţiile, reuşiţi să vă detaşaţi de partea de handicap, rămânând doar cu sentimentele cele bune şi utile.

Nu vă lăsaţi amăgiţi de amabilităţi!

Dacă mereu ieşiţi pe locul doi sau nu sunteţi rechemat, nu vă lăsaţi ademeniţi de comentarii de casting de genul „vai, ce drăguţ ai fost”. Nu e treaba lor să vă fie ca o mamă şi să vă spună adevărul. Pentru că, adesea, nu vor căuta decât un mod amabil de a vă da afară din biroul lor spunându-vă ceva de genul: „Foarte bine!”, „Aţi făcut nişte alegeri interesante” sau „V-aţi descurcat excelent”. Dacă ar fi să-mi folosesc dicţionarul de traducere a limbajului castingurilor, v-aş putea oferi următoarea tălmăcire a acestor expresii: „Cară-te naibii de aici şi nu mai face. Umbră locului de pomană!” dacă auziţi mereu la casting „Nu erai bun pentru rol” înseamnă că nu eraţi destul de bun, ceea ce înseamnă că trebuie să vă întoarceţi la planşetă şi să lucraţi mai temeinic asupra meşteşugului vostru.

Făceţi-vă treaba!

Nu există niciun fel de magie ca să vă ajute să deveniţi un actor de succes. De aceea actorii renumiţi sunt de toate felurile. Nu trebuie să fii nici cel mai frumos, nici cel mai inteligent şi nici măcar cel mai talentat. Ca în orice altă profesie de prestigiu, ca să ajungeţi la o carieră înfloritoare trebuie:

— Să vă concentraţi;
— Să fiţi tenace;
— Să fiţi motivat;
— Să iubiţi ceea ce faceţi;
— Să aveţi libertatea să exploraţi şi să descoperiţi;
— Să vă asumaţi riscuri
— Să fiţi deschişi şi să învăţaţi şi pe mai departe (nu trebuie să aveţi impresia că le ştiţi pe toate. Fiţi conştienţi că niciodată n-aţi terminat de învăţat);
— Să credeţi în voi înşivă;
— Să vă concentraţi asupra practicării meşteşugului;
— Să munciţi temeinic.

Actoria este o artă şi arta este infinită – întotdeauna mai există ceva nou de învăţat, un risc de explorat, o faţetă de descoperit. Edison spunea că ecuaţia succesului înseamnă 99% transpiraţie şi 1% inspiraţie – ceea ce înseamnă un singur procent de talent propriu-zis, restul fiind doar muncă serioasă. Să faceţi ceea ce aţi învăţat fără să o luaţi pe scurtătură şi să vă leneviţi. Cu cât veţi munci mai temeinic şi veţi respecta paşii, cu atât veţi fi mai satisfăcuţi de rezultate.

Mulţumiri

Aş vrea să-i mulţumesc lui Mollie Doyle pentru că m-a ajutat să mă concentrez asupra gramaticii şi m-a motivat artistic.

Lui Brian DeFiore, agentul meu literar, pentru că m-a ajutat să nu mă abat de la drumul meu, ştiind să facă totul, să pară important.

Lui William Shinker, Lauren Marino şi Hilary Terrell pentru încrederea lor în carte şi pentru sprijinul acordat pentru a fi publicată.

Lui Halle Berry pentru că este o bună prietenă, o aliată, un suflet-pereche şi îmi oferă întotdeauna necondiţionat sprijinul. Multe dintre revelaţii mele se datorează intuiţiilor sale sufleteşti pe care le-am explorat în prietenia noastră şi în munca noastră împreună.

Familiei Gottfried şi familiei mele: Nan, Linda, Heidi, Hagen, Joe, Erika, Helene şi Bernard – pentru că mi-au asigurat extrem de importanta componentă nevrotică de care ai nevoie când eşti actor.

Rudelor mele prin alianţă din familia Chubbuck: John, Syble, Gary, June, John Robert şi Travis pentru că mi-au fost ca o a doua familie.

Miilor de cursanţi cărora le-am predat de-a lungul anilor vreau să le mulţumesc pentru faptul că s-au implicat în acest meşteşug – am învăţat şi am crescut împreună şi mă refer mai ales la cei care au inspirat o parte din poveştile din carte.

Lui Bob Wallerstein, care este cel mai bun avocat din câţi au existat vreodată, şi un tip foarte mişto.

Fiicei mele, Claire, pentru că faptul că am iubit-o şi am trăit împreună m-a ajutat să înţeleg cu adevărat complexitatea fiinţei umane (şi cum poate fi ea utilizată în actorie) pornind de la forma cea mai primitivă a sentimentelor.

Răbdătorului meu soţ, Lyndon, a cărui convingere neclintită în capacităţile mele m-a făcut să cred realmente în mine. Această

carte nu ar fi fost scrisă niciodată dacă nu m-ar fi inspirat şi nu m-ar fi ajutat cu cultura şi flerul său şi mai ales dacă n-ar fi avut de la bun început ideea să o scriu.

Cuprins

Introducere

PARTEA I. Cele douăsprezece instrumente de actorie ale Metodei Chubbuck

Capitolul I. Instrumentul 1: OBIECTIVUL GLOBAL

Capitolul II. Instrumentul 2: OBIECTIVUL SCENEI

Capitolul III. Instrumentul 3: OBSTACOLELE

Capitolul IV. Instrumentai 4: SUBSTITUIREA

Capitolul V. Instrumentul 5: IMAGINILE INTERIOARE

Capitolul VI. Instrumentul 6: INTENŢII ŞI ACŢIUNI

Capitolul VII. Instrumentul 7: MOMENTUL DINAINTE

Capitolul VIII. Instrumentul 8:10CUL ŞI AL PATRULEA ZID

Capitolul IX. Instrumentul 9: FAPTELE

Capitolul X. Instrumentul 10: MONOLOGUL INTERIOR

Capitolul XI. Instrumentul 11: CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE.

Capitolul XII. Instrumentul 12: RELAXAŢI-VĂ!

PARTEA a II-a. Alte instrumente de actorie şi exerciţii

Capitolul XIII. Consumul de substanţe interzise

Capitolul XIV. Crearea atracţiei sexuale

Capitolul XV. Interpretarea criminalului în serie

Capitolul XVI. Crearea unui sentiment de frică interioară

Capitolul XVII. Crearea sentimentelor organice simţite în clipa morţii sau pe patul de moarte

Capitolul XVIII. Experimentarea trăirilor femeii însărcinate (din punctul de vedere al bărbatului şi al femeii)

Capitolul XIX. Experimentarea trăirilor pe care le ai ca părinte

Capitolul XX. Interpretarea rolurilor de paraplegic şi de paralizat total

Capitolul XXI. Crearea realităţilor emoţionale pentru cicatrice

şi vânătăi

Capitolul XXII. Asumarea organică a ocupaţiei, profesiei sau carierei personajului

PARTEA a III-a. Aplicarea practică a celor douăsprezece instrumente de actorie

Analiză de text pentru *Unchiul Vanea*

Utilizarea celor douăsprezece instrumente

Aplicaţie practică: scenele cu trei sau mai multe persoane

Epilog

Mulţumiri